

ديوان العرب الجديد

• نذير جعفر

«المجد للرواية العربية»، «عصرنا عصر الرواية لا الشعر»، «الرواية ديوان العرب الجديد». مثل هذه التعابير والمقولات التي أطلقها ويطلقها عدد من الكتاب والنقاد العرب تشير الى حالة الازدهار النسبي التي تعيشها الرواية العربية الآن بعد أن تخطت مرحلة المخاض واكتسبت مشروعية الانتماء الى هذا الجنس الأدبي، ودخلت آفاق المنافسة مع الرواية العالمية إثر حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل للأدب.

ولكن هذا الازدهار للرواية لا يعني أن بقية الأجناس الأدبية من شعر وقصة ومسرحية قد انسحبت الى الظل وتوارت عن الأنظار. فما زال لتلك الأجناس سحرها وألقها وعشاقها ومبدعوها أيضاً. وربما كان ازدهار الدراما التلفزيونية التي تتكىء أساساً على الرواية، وانحسار الشعر المنبري، وما يمر به الشعر عموماً من تحولات ومخاضات جديدة هو ما يوهم بسيادة الرواية وعزلة الشعر.

إن الإرث العظيم للشعر العربي الذي يمتد الى ألفي عام على الأقل يجعل آفاق النبوغ والتجديد فيه محدودة، أما الرواية بصفتها فناً حديثاً ولا تعود في شكلها الفني الحالي الى أكثر من مائة سنة خلت في الغرب أو في الشرق، فإن آفاق التطور، ومساحات التجريب والتجديد المستمر مازالت مفتوحة أمامها على مصراعيها. وهذا ما يساعد بدوره على بروز أسماء وتجارب جديدة في هذا المضمار سرعان ما تتصدر واجهة الإبداع.

لقد أطلق «بيلنسكي» من قبل على رواية «بوشكين»: «يفغيني أو نيغن» اسم «موسوعة الحياة الروسية» لأنها كانت موسوعة الأشياء اليومية الخرساء - على حد تعبير باختين - بل لأن الحياة الروسية كانت تتكلم فيها بأصوات العصر ولغاته كلها.

أما رواية «دوستويفسكي»: «ذكريات من بيت الموتى» فقد دفعت ابن الامبراطور الروسي بعد قراءته لها الى التماس قانون يحرم تعذيب السجناء بأي صورة كانت.

والرواية العربية مدعوة اليوم الى أن تكون بحق موسوعة الحياة العربية فتلتفت الى القضايا والهموم الجوهرية في حياة الانسان العربي لا لتصور الواقع فحسب بل لتكتشف وتنفذ الى صلبه وتحقّق على تغييره نحو الأفضل والأجمل.

في هذا العدد ثمة دراستان عن الروائي الكويتي اسماعيل فهد اسماعيل الذي لاقي احتفاءً خاصاً في الوطن العربي من خلال أعماله الكثيرة والمثيرة للجدل. وهما تحاولان تلمّس تجربته الفنية في إطارها الفني والدلالي. ودرستان أيضاً عن نجيب محفوظ الذي سيظل أيضاً مثار اهتمام النقاد الى أمد طويل لما تتمتع به أعماله من خصوصية محلية استطاع عبرها الانتقال الى بوابة العالمية. وبذلك ننتقل من مدار الإعجاب بما حققته الرواية العربية الى مدار التساؤل النقدي الذي ينبغي أن يأخذ مداه أيضاً.

المقاربة النقدية عند سليمان الشطي

• الدكتور نعيم اليافي

حتى نتعرف طبيعة المقاربة النقدية لدى سليمان الشطي وبالتالي ندرك أبعاد تجربته ومنزلته التي احتلها في حركة النقد الكويتي المعاصر لابد أن نقف وقفة عاجلى عند موقعه على خط التطور بين حدي السيرورة والصيرورة، متى بدأ النقد عنده، وكيف نهض واستقام، وفي أية لحظة أتى، وما الفجوة التي سدها، والخطوة التي خطاها، والانعطافة الحادة التي مثلها ورادها، ونسبت إليه وحده دون سواه.

بدأت مقاربه النقدية لنصوص البحث والدراسة والإبداع أوائل الستينيات، وتلامحت منتصف السبعينيات مع أطروحته لدرجة الماجستير «الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ» (1) التي لفتت إليه الأنظار وتأثر بها غير واحد أو قنصها (2)، ثم أعقبها بأطروحته لدرجة الدكتوراه في النقد القديم وعنوانها «دراسة تحليلية للمعلقات السبع» (3)، ونضجت بشكل متميز في مجال السرديات حين نشر بحثه أوائل التسعينيات عن «طريق الحرافيش - رؤية في التفسير الحضاري» (4)، وما زال يكتب وينقد ويثري المكتبة العربية بإبداعاته في «القصة القصيرة» و«الرواية»، ودراساته المتفرعة عن حقل تخصصه «السرديات» و«النقد القديم»، ولولا أنه مسؤول عن غير مؤسسة أو نشاط علمي لكان له اليوم من الكتب والمباحث ما يربو على العدد الذي ذكر له ونيف على الثلاثين (5).

في هذا الوقت أي بين منتصف السبعينيات حيث نشر أطروحته لدرجة الماجستير وأوائل التسعينيات حيث نشر

البعثات إلى الخارج على بلورة الاتجاهات السابقة وتعميقها في آن، وإذا كان الانغلاق لا يعني سوى حوار داخلي مع الذات فإن الانفتاح على الآخر - مهما يكن هذا الآخر - إنما يشير إلى الحاجة والضرورة مثلما يشير إلى الحتمية التاريخية لسنة التطور، حاجة (الأننا) إلى (الهو)، وضرورة الاحتكاك به والاكتمال. وحتمية اللقاء تحت أية ظروف لمواكبة العصر والتفاعل مع الحياة، وقد قاد خطى هذا الانفتاح ومن ثم التطور كثير من المقيمين الوافدين الذين يعود إليهم الكثير من الفضل في تنمية العملية التربوية والتعليمية والتثقيفية لا تنكر عقابيلها حتى اليوم.

- رافق تأسيس الجامعة والأزمة الفكرية الحادة والأنشطة الثقافية المصاحبة انتقال النقد من حيز الصحافة إلى حيز الدراسات، وهذا الانتقال مما هو سريع ويومي وعاجل إلى ما هو بطيء وهادئ وممتان يتيح للظاهرة النقدية أن تنمو وتتطور وتتعمق مرتين، مرة على مستوى المؤسسة الأكاديمية حيث يتم انتاش الظاهرة وتعهدها بالرعاية وإنعام النظر، ومرة على مستوى التحليل والمقارنة وإراءة التحول. ومن دون العناية بهذين المستويين أو الاحتفاء بهما أشك في أن تكون للظاهرة أي دور أو فاعلية أو أهمية.

- إن انتقال النقد من الصحافة إلى المجال الأكاديمي والدراسات رافقه ثلاثة انتقالات عبرت عن التطور الاجتماعي والثقافي والفكري والأدبي، أولها انتقاله من الانطباعية والتلقائية والمزاجية إلى الموضوعية والعقلانية والسبر الدقيق، وثانيها انتقاله من الهواية والخاطرة والمجاملة إلى التخصص والتأمل

بحثه القيم عن ملحمة الحرافيش كان النقد الكويتي يمر بمرحلة مخاض وتحول تماما كمجتمعه في مناحيه الاقتصادية والبشرية والفكرية والتعليمية، حسبنا أن نذكر فيما يخص موضوعنا بعض المعالم البارزة لهذا التحول:

- عانت الفترة أزمة ثنائية التراث والمعاصرة، تلك التي كابدتها الثقافة العربية منذ عصر النهضة وماتزال ولم تتجاوزها بعد، وتجلت الأزمة في شكل حيرة حادة وعنفية هزت ضمير الإنسان الكويتي ومزقته وجعلته ثلاثة فرقاء: فريق أدار ظهره لكل ماضيه وقذف به إلى البحر، وفريق استراح له أو تعلق به كله أو بعضه، وفريق حاول أن يوفق على استحياء بين المنحيين، وانعكست الحيرة كما التمزق على المجال الثقافي والفكري والأدبي في صورة صراع بين القديم والجديد.

- كانت جامعة الكويت قد أسست منذ منتصف الستينيات، وهدفت فيما هدفت إليه أن تبني صرحا علميا يربط أبناء الوطن بالأرض ويجعلهم أكثر تفهما لمشكلاتهم وقضاياهم، مشكلات البناء وقضايا التغيير، ومن ثم أكثر قدرة على حلها، وعكست الجامعة فيما عكست تخالف الفرقاء الثلاثة إزاء العلاقات بالتراث والعصر، الزمان والمكان، وظهر ذلك جليا في الأطروحات الجامعية الأولى حقبة السبعينيات، فبعض هذه الأطروحات دار في فلك القديم، وبعضها الآخر دار في فلك الحديث، وبعضها الثالث جمع بين الفلكين، ولا أظن أن الأفلاك مجرد رغبات فردية بقدر ما هي رموز إلى مسارات متصارعة.

- ساعد الانفتاح التعليمي والفكري وعقد الندوات والمؤتمرات وإرسال

الشرق وعلم الجمال الماركسي، ومن الغرب وعلم الجمال الأوروبي، ولكن نقطة الانطلاق لديه ليست النماذج الغربية الوافدة ولا مقاييسها النقدية وهي ليست كذلك النماذج التراثية التي لبت نداء عصرها ولا معاييرها التي صلحت لها. إنما هي الواقع المتحرك بما ينتج من نصوص ثم الرجوع إلى الوراء أو التأثر بما هو مستورد وهضمه وإساعته لخدمة هذه النصوص وتعميق تناولها شرحا وتفسيرا وتعليلا. ولعل ذلك أن يفسر أمرين: ميله إلى مدرسة النقد الجديد الإنجلوسكسونية، ونفوره من البنيويات على اختلاف طرائقها، أو على الأقل الأخذ منها بحذر.

ومن المعروف عن مدرسة النقد الجديد أنها رادت تقريبا كل جديد من غير أن تفقد نظرتها المتوازنة إزاء القديم، لقد عدت أصلا لكل الاتجاهات التي جاءت بعدها كالاتجاه الأستني والبنيوي والأسلوبي والنفسي والنسقي والمستقبلي... إلخ من دون أن تتأثر بأيها إلى ما لا نهاية، أما نفوره من البنيوية فلأنها تركز أكثر ما تركز على شكلانية العمل الأدبي وتحيله إلى مجموعة من الدوال يستوي لديها الرخيص والقيم، وتبتعد ما أمكن عن الدوال، وهو ناقد يؤمن بالرؤية والدلالة، ولا تتضمن في النهاية أحكام قيمة أدبية، ألم يقل روجيه غارودي عنها إنها «فلسفة موت الإنسان» (6)؟، ومن دون أن يصل الرجل إلى مثل هذا الموقف / الأفق فقد رأى أنها تتعارض مع الكثير مما يؤمن به إزاء النص (7).

قلت إن سليمان الشطي تناول في نقده ومباحثه حقولا عدة من النقد والدراسة، سأحكي جانباً ومؤقتاً. في هذه العجالة (8). كل ما قاله في غير حقل

والمحاكمة المتوازنة، وثالثها انتقاله من الدوران حول النص أو خارجه، سواء أكان هذا الخارج تاريخاً أو بيئة أو سيرة ذاتية إلى تلمس أبعاد النص والوقوف عند داخله سواء أكان هذا الداخل موضوعاً أو «ثيمة» أو بنية أو شبكة علاقات.

- حمل لواء هذا النقد في تحوله وتطوره وانتقاله كوكبة من النقاد اتسموا بثلاث سمات أو لاها التخصص الدقيق أو الأدق، فلم يكتب كل منهم في كل شيء، شأن رجل التنوير بل اختص في الكتابة عن شيء، وبكلمات أدق لم يكن النقد عنده جزءاً من اهتمامه بل أصبح يكوّن مجال اهتمامه. وأخراها تسليح الناقد المتخصص بأدوات معرفية تؤهله لأن يكون ناقدا بالمعنى الدقيق للكلمة، ومن هذه الأدوات مسائل المفهوم والمصطلح والمنهج والمنهجية بحيث صار يدرك أولاً مسيرة النقد العالمية، ويعرف ثانياً مواقع خطاه على الطريق وثالثتها امتلاك كل ناقد لمنهج محدد يختاره ويتبناه وينسب إليه نفسه، ولا ضير عليه ولا جناح إذا حاول تطبيق مقاربات عدة إجرائية حتى يتسنى له في النهاية أن يركن إلى ما يراه مناسباً.

موقع سليمان الشطي من هذا التحول / المخاض الكبير كان في نقطة العقدة / التلاقي، نقطة الانعطاف، فقد جمع بين التراث والمعاصرة، القديم والجديد حقلاً ورؤية، ولا أدل على ذلك من عنواني أطروحتي لدرجتي الماجستير والدكتوراه وما تبعهما من تناول ومن تداول، وجمع بين التشبث بالجذور / الأرومة والانفتاح على كل معطيات العصر ولكن في حدود، لقد قرأ الرجل الكثير، وأفاد من الكثير، ومن الصعب عليك أن تنسبه إلى مدرسة أو تيار (وأنا هنا أتحدث عن النقد لا عن الإبداع)، فثمة من هنا ومن هناك، من

إحدهما تفيد في تفسيره وتحليله ورؤيته. يقول (10) «يستدعي الموقف الاجتماعي عادة الإحاطة بالظرف التاريخي الذي واكب القول الأدبي، الدراسة التاريخية هنا مفيدة لأن بروز الدلالة أو اختفاءها مرتبطان بالقوى الاجتماعية المحيطة التي أرادت أن ترد المجتمع إلى الخلف في منتصف الستينيات وتقف في مواجهة المد القومي وقوى التقدم «ثم يعقب» ليست إشارتنا هذه. وهي واحدة من جملة إشارات إلا لمن يريد أن يربط النصوص بظرفها دون تسطيح يتدنى باعتباره العمل الفني وثيقة شرح لحدث، وليس تعبيرا عن موقف وحالة»، ويروح بعد أن حدد مرجعية المتن -النص الأدبي- وألزم نفسه به لا يبارحه -كما يقول (11) يجب آفاق بنيته الداخلية وشبكة علاقاته يظهرها، يفسرها، يعيها، ولكن كيف؟

2. التوازي؛

كل ناقد أو مبدع لابد أن يجد نفسه إزاء التساؤل التالي: الفن والواقع عالم واحد أو عالمان؟ ولابد أن يجيب وأن يحدد موقفه حتى يؤسس على هذا الموقف رؤيته للعلاقة. بعض الدارسين رأى أن الفن غير الحياة وأن لكل طريقا ومسارا، وبعضهم الآخر وجد بينهما تشابها وتماثلا وقال إن الفن يحكي الحياة ويمثلها، وبعضهم الثالث انتهى إلى أن للفن علاقة ما أو شبه علاقة على الأقل في بداية الطريق فأمن بالتوازي دون الاستقلال أو التعارض ودون المحاكاة أو العكس. من هؤلاء سليمان الشطي، فعلى الرغم من جعله النص مرجعية الحكم ونقطة انطلاقه فقد ظل يرى هذه الصلة /

السرديات من نقد قديم كثير، ومن نقد للشعر قليل، ومقاربات سريعة ومكثفة نشرت بناء على طلبات أو رغبات في الصحف والدوريات (9)، وأكتفي حتى أتبين طبيعة مقاربتة النقدية وأدواتها ومن ثم منزلته المتلامحة بالوقوف عند عمليتين من أعماله المتميزة هما تحليله لرواية أولاد حارتنا في كتابه المشار إليه، وتحليله لمحنة الحرافيش في دراسته المتفردة عنها، وإن كان ذلك لا يمنع من الاستفادة مما قاله في غير مجال السرديات مادام حديثنا ينصب على ركائز المقاربة النقدية وأسسها.

خمسة عناصر بارزة تؤسس هذه المقاربة، وتجعل لها خصوصيتها وخصوصيتها في آن هي:

1. النصية

كانت الدراسات النقدية تدور حول النص، تعنى بإطاره الخارجي من تاريخ وجغرافية وزمان ومكان وحياء للمبدع والمجتمع حتى إذا ما وصلت إلى المتن الأدبي أسرع أو أطالت الوقوف عند موضوعاته وأغراضه ولم تتجاوزها إلا لما نحو شبكة العلاقات التي تنسج بنية النص، وجاء الباحث فقلب الآية رأسا على عقب، وبدلا من التوجه من الخارج نحو الداخل توجه من الداخل نحو الخارج. أو وقف عند هذا الداخل / النص الأدبي وأطال وقفته، فدرس دواله ودلالاته، بنيته أو شبكة علاقاته، سم ذلك ما شئت شريطة أن تدرك أن المبتدا والمنتهى لديه هو النص، ولا بأس عنده بعد النص أن يفتح كواه نحو الحياة، حياة المجتمع أو العصر الذي أنتج النص، وحياة المؤلف الذي أبدعه، إذا كانت كلتا الحياتين أو

الوسطى في الغرب تعادل انهيار وتفتت الخلافة الإسلامية ومن ثم الحضارة الشرقية حيث كانت هذه هي الأبرز في السلم التاريخي المتداول، ونبذكر هنا تلك العلاقة الداخلية الهشة المريضة في أخريات الحضارة الإسلامية.

النصان واضحا فيما يشيران إليه من إدراك العلاقة بين المتن الروائي والواقع، ونحن لا نناقشه فيهما ولا في رأيه إزاء العلاقة بقدر ما نريد أن نؤكد تلاحم فكره وتماسكه بين التأصيل النظري والتطبيق العملي، وإذا ما رجعنا إلى المفهومات التأسيسية التي انطلق منها وإلى العقابيل التي سينتهي إليها في التحليل النصي سنجد أن الرجل يتسق مع فكره ويتناغم، وله حرية الاختيار فيما يتخذه من موقف أو مواقف، ومادام النقد هو وجهة نظر قابلة للحوار فليس لك أن تصادر الآخر في رأيه بقدر ما يحق لك أن تحاسبه إذا صدمت بالتناقض دائما بين الرؤية والأداة، التنظير والتطبيق، المقدمات والنتائج.

3. السياق:

تستعمل مفردة سياق في النقد الأدبي ويراد بها واحد من أربعة أمور: سياق البنية أو المتن، وسياق الأعمال الكاملة للمبدع أو إنتاجه كله، وسياق التقاليد الفنية للجنس الأدبي الواحد، وسياق الإطار أو الظرف الاجتماعي والتاريخي لعصر النص، وقد تختزل هذه الأنماط الأربعة في سياقين يطلق عليهما السياقان الأكبر والأصغر (14)، ويؤسس على الجميع منهج خاص بها جميعا يسمى المنهج السياقي (15).

يحتفل الدكتور الشطي في تطبيقاته

حبل المشيمة بين المتن وعالمه الخارجي ولا سيما إذا كان الجنس الأدبي الذي يدرسه هو القصة، قصيرة أو رواية، ربما تباعد القصيدة عن الواقع وتنغلق على ذاتها ولكن الفن السردي ألصق ما يكون. مهما ابتعد - بهذا الواقع لأنه يحكيه ويعكسه ويعمقه، وقد جره إيمانه بهذه الصلة إلى ثلاثة أمور خطيرة في عالم النقد، أولها أن يرجع إلى الواقع لفهم النص وتحليله، وثانيها أن يرجع إليه أيضا حتى يملأ الفجوات التي أهملها الكاتب فيما اختاره من هذه الحادثة أو تلك بحجة الغائب أو المضمّر، وثالثها أن يخطئ الكاتب فيما اختاره من هذه الحادثة أو تلك بحجة الدلالة واللياقة والموائمة. يقول الباحث (12): «هل من حقنا أن نناقش مؤلف الرواية في مدى أهمية أو قيمة ما اختار من أحداث أثر أن يجعل منها ثوابت الحضارة الإنسانية ومحطاتها الرئيسية؟» ويجيب: «أعتقد أن من حقنا أن نرى غير ما رأى في روايته، ربما نقدر مثلا أهمية انتقال عاصمة الإمبراطورية الرومانية من روما إلى بيزنطة في القرن الرابع الميلادي، فقد كان هذا إيذانا بانتقال مركز الثقل الحضاري نحو الشرق مرة أخرى بعد سقوط الاسكندرية، وربما يتوازى هذا الحدث في أهميته مع دخول العثمانيين إلى ذات المنطقة»، ويعلق في مكان آخر (13): «إن دورة الحضارة القديمة قد وصلت إلى خط النهاية مع ختام الحكاية الخامسة التي مثلت نقطة المنتصف من الحكايات العشر، وأية مقارنة بين صور العلاقات داخل هذه الحكاية تشي وتشير إلى الطبيعة نفسها في عصور الظلام الداكنة، سواء في الحضارة الشرقية أو الغربية، فحقب الانحدار متشابهة، وآخر العصور

النقدية بهذه المفاهيم الأربعة وإن كان لا يحدد أسماءها، ولا يعنى بالتمييز بينها، يقول عن السياق الأول(16): «إن كل عمل فني متميز غالبا ما يحمل في داخله فكرة تتمحور حولها الهياكل الصغيرة في نسق الهيكل الشامل وتتشعب بها أدوات العمل لتصنع نسيجه الفني فتتشكل الدلالات والعلاقات الموحية والرموز المشعة».

ويقول عن السياق الثاني(17): «لا نملك إلا الاعتراف بأن أي حوار نقدي سيجد نفسه لا محالة يستدعي أفكارا ومشاهد وعبارات من نصوص أخرى» ويدعم هذا الاتجاه في غير مكان(18): «إذا كانت النصوص تتداعى بمعنى أن نصا يذكر بآخر فإن هذا المقطع من القصيدة يضع أمامنا مقطعا من قصيدة ثانية».

وعلى الرغم من وجهة نظره بأن(19): «استعمال المصطلحات الفضفاضة ووضع عدد من الشعراء في سلة واحدة تحت اسم تيار يسبىء إلى فهم شعر أي شاعر» فإنه يؤكد ضرورة أن يعثر المتلقي(20) «على ذلك الخيط الذي يحكم وصله بتجربة الشاعر حتى يتم التواصل الحقيقي ويتسع مجال الرؤية الدقيقة» شريطة أن نفهم التجربة هنا بالمعنى الأدبي لا الحياتي. ويقول في هذا الصدد(21): «ليست هذه القراءة لحياة الأديب من أدبه فنحن لا نبحث عن الرجل المختفي وراء الديون ولكننا نبحث عن الشاعر والفكرة أو الأفكار التي تسكنه وتحدد منطلقه في لحظات الإبداع المتفاعل مع الموقف الذي شكل الإحساس».

4. الإجراء النقدي:

يعتمد الإجراء النقدي عند الباحث على عنصرين هامين من عناصر التجربة النقدية لا تكتمل أو تعمق إلا بهما، أو بكلمة أدق تبدو ضيقة قاصرة عديمة الجدوى من دونهما، أولهما المقارنة، وثانيهما إراءة التطور. المقارنة بين نصوص الكاتب وغيره في الثقافة الواحدة، الجنس أو التيار، وفي الثقافة الواسعة وفق المفهومين الفرنسي والألماني. المصطلح الأدب المقارن(23)، والتطور الذي يشمل إراءة الظاهرة في نصوص الكاتب ذاتها أو في أدب المرحلة أو بين الحقب المتعاقبة. يقول في المقارنة(24): «قد نرى أن «راسكولينكوف» بطل الجريمة والعقاب لا يقل أهمية بل يتفوق على فاوست، فإذا كان فاوست باع روحه للشيطان كي يعرف فإن راسكولينكوف كان ينسج على منوال النموذج النابليوني حيث العظماء يمارسون جميع الرذائل فلا تفص من عظمتهم لأنهم فوق القانون العام». ويقول في التطور(25): «إرهاقات القلق الإنساني تجاه معتقدات الكاتب الغيبية موجودة في غير رواية سابقة إلا أنها تأخذ هنا مداها».

يقول عن السياق الأول(16): «إن كل عمل فني متميز غالبا ما يحمل في داخله فكرة تتمحور حولها الهياكل الصغيرة في نسق الهيكل الشامل وتتشعب بها أدوات العمل لتصنع نسيجه الفني فتتشكل الدلالات والعلاقات الموحية والرموز المشعة».

ويقول عن السياق الثاني(17): «لا نملك إلا الاعتراف بأن أي حوار نقدي سيجد نفسه لا محالة يستدعي أفكارا ومشاهد وعبارات من نصوص أخرى» ويدعم هذا الاتجاه في غير مكان(18): «إذا كانت النصوص تتداعى بمعنى أن نصا يذكر بآخر فإن هذا المقطع من القصيدة يضع أمامنا مقطعا من قصيدة ثانية».

وعلى الرغم من وجهة نظره بأن(19): «استعمال المصطلحات الفضفاضة ووضع عدد من الشعراء في سلة واحدة تحت اسم تيار يسبىء إلى فهم شعر أي شاعر» فإنه يؤكد ضرورة أن يعثر المتلقي(20) «على ذلك الخيط الذي يحكم وصله بتجربة الشاعر حتى يتم التواصل الحقيقي ويتسع مجال الرؤية الدقيقة» شريطة أن نفهم التجربة هنا بالمعنى الأدبي لا الحياتي. ويقول في هذا الصدد(21): «ليست هذه القراءة لحياة الأديب من أدبه فنحن لا نبحث عن الرجل المختفي وراء الديون ولكننا نبحث عن الشاعر والفكرة أو الأفكار التي تسكنه وتحدد منطلقه في لحظات الإبداع المتفاعل مع الموقف الذي شكل الإحساس».

يبقى السياق الرابع سياق العصر والطرف والتاريخ، ويقول فيه(22): «وتبقى المداخل متعددة بتعدد وعي ومنطلق الدارسين والباحثين وروح العصر الذي يسكن ويتحكم ويحرك كل

تشكله، لذلك فإن الأسئلة التي يطرحها ويطلب الإجابة عليها لا تتعلق بأحد الحدين دون الآخر، الروح مثلاً في مقابل الجسد بل بهما معاً (32).

ما هدف هذا النقد؟ بكل إيجاز وبساطة هو إدراك البعد الاستراتيجي الحضاري للظواهر الإبداعية متمثلة في فضائها البانورامي الذي يفسر حركة التاريخ الإنساني، حركة الوعي والتقدم بين حدي السيورة والصيرورة، وهو يؤكد في إدراك هذه الحركة مفهومي إشكاليين طالما أثارا خلافاً كبيراً بين الفلاسفة النقاد وهما مفهوم القطيعة المعرفية ومفهوم الاتصال التعاقبي لأنات الزمان الثلاثة الماضي والحاضر والمستقبل، وفي ضوء ذلك ومن خلال علاقة الفرد بالمجموع وتراتبية سلم القيم (33).

أما الطريقة / المنهج الذي يقترحه ويطبقه لهذا النقد فهو المنهج التأويلي الذي يظهر الباطن، ويقرب البعيد، ويكشف المستتر، ويجب على الأسئلة المتأخرة، يقول (34): «لقد قربنا في هذه القراءة النقدية المتأنيبة الجانب الرمزي الذي تنكر في أقنعة عدد من الشخصيات والأعمال البشرية والأحداث الطبيعية». وهذا أمر طبيعي ومنطقي فمادام الناقد يتعامل مع نصوص رامية تضم أكثر مما تعلن، وتوهم أكثر مما تشف، وتوحي وتثير أكثر مما تقرر وتحدد فلا بد أن يكون منهج التأويل سيد المناهج في مقارنة النصوص، ومن هنا احتلت قراءة التلقي والاستقبال والتحليل أهميتها في هذا النقد على حساب قراءة القبول والشرح والتفسير.

بقيت كلمة حول هذا المنهج التأويلي والقراءة الناقدة تلك هي تعددية الاحتمالات ووفرته، ولا ينكر الرجل ولا

صحيح أن الناقد ليس لديه الكثير فيما يقول عن هذين الإجرائين في مجال التنظير ولكن لديه الكثير فيما يمارسه في مجال التطبيق الفعلي على النصوص، ولئن دل ذلك على شيء فإنما يدل على الثقافة الموسوعية المتعددة والقراءات الكثيرة لمضامين المتون والأعمال، واستحضارها وتذكرها جميعاً أثناء تحليل النصوص (26).

5. النقد الرؤيوي؛

النقد الرؤيوي مصطلح وضعناه لنصف به ونميز نقد الدكتور الشطي لأننا وجدناه أصلح ما يناسبه، وقد استلهمناه من مفردة رؤية أو رؤيا التي طالما استعملها ورددها (27).

يقوم هذا النقد أول ما يقوم على الرؤية / الرؤيا، والمفردة ذاتها تختلف في دلالتها وأفقها عن مفهوم الفكرة / الأفكار التي تستعمل لدى غيره من النقاد (28) فإذا كانت هذه «تشمل العمل ونسج خلق منه وتعد جوهره وروحه» (29) فإن تلك «تنطلق من فهم الفن بعامة كإدراك دقيق لخفاياه وخباياه وثرائه الفذ» (30)، وبكلمات أدق وأوضح إن الفكرة هي أساس الرؤية، والعلاقة بينهما مثل هذه العلاقة، الفكرة هي الوحدة الناعمة لكلية العمل، والرؤية هي «خارج النص المترامية الأطراف والمترابطة في آن» (31).

قد نزع أن هذا النقد يوجه اهتمامه نحو الدلالة لأنه يعني بالتوصيل ولكن علينا ألا ننسى أنه لا يمزق النص إلى ثنائياته القديمة الشهيرة: شكل / مضمون بقدر ما ينظر إليه على أنه وحدة متكاملة تمثل الفكرة جوهره. في حين يمثل نسيجه الفني منطقته الخاص وطريقته

الحيوانية غير الواعية إلى مرحلة الوعي والإدراك ولحظة النضج.

إذا كان الارتقاء يتم في التفسير الديني للتاريخ من المجهول إلى المعلوم، وهو أساس رؤية التطور في أولاد حارتنا فإن التداخل يتم في ملحمة الحرافيش بين التفسير العلمي والشق الديني بصفة هذا الشق جزءاً من حركة التاريخ يأخذ فيها حيزه المناسب أو حجمه، صحيح أنه ليس محوراً أو أساسياً بيد أنه رافد، ألا يعكس ذلك قلق الروائي الكبير حيال السؤال الكبير الذي يحسمه بإجابة واضحة وصارمة كما سنرى بعد قليل؟

مهما يكن من أمر «فإن الدخول إلى مرحلة البدء سواء في التاريخ الديني أو التفسير العلمي يتم تلاق أو تقارب في مشهد أساسي ويتكرر موقف. فرحلة أدهم وأميمة تبدأ يوم الطرد من البيت الكبير (أولاد حارتنا) لذا يتحدثان عن تعب الحياة القادمة، ونجد أن مثل هذا المشهد يطل بعد زوال الوباء (الحرافيش) ولكنه في هذه المرة ولأن الاختيار اختياريه تأتي كلمات أدهم وأميمة على لسان الناجي وهو يقول انتهت الرحلة، ثم يكمل بدأت الرحلة، فكلتا التاريخين يرصد مسيرة شاقة أو يفسر موكبا واحدا من جهتين، وكما أن هناك إدريس الصورة المجسدة للشر الميتافيزيقي سنجد هنا درويش كاشفا للنزعة الإنسانية الأخرى» (35).

لم يرد سليمان الشطي في هذا العرض للتوازي بين الروائيتين من جانب والواقع التاريخي من جانب آخر إلا أن يكون صادقا مع نفسه ورؤيته وأميما للمنطلق النقدي الذي آمن به واستخلصه وهو الصلة القائمة / حبل المشيمة بين الواقع والنص ففسر أحدهما بالآخر ليس من

ينكر أصحاب المنهج هذه السمة بل يعدونها معلما بارزا من معالمها، وملمحا إيجابيا من ملامحها، فمادام النص العظيم قابلا للانفجار والتشظي فلا بد أن يحظى كل ناقد بنصيبه من هذا الانفجار، يعكف عليه ويتملاه، وينعم النظر فيه ويقرؤه بما أوتيته من وعي وإدراك وثقافة وحس ذوقي مدرب ومصقول.

حين ننتقل إلى التحليل النصي للعملين الروائيين فماذا نحن واجدون؟

يقرر الناقد أن الروائيتين وجهان لعملة واحدة، الأولى تفسر التاريخ الحضاري من وجهة نظر دينية، والثانية تفسره من وجهة نظر علمية، البداية تكاد تكون واحدة أو متقاربة، لحظتها الافتراضية حكاية الخلق الأولى، كلاهما تنطلق من الأول / الأب الذي تبدأ معه الحكايات / البدايات. أدهم في أولاد حارتنا مثل الناجي في الحرافيش ليس له سابق، الأول جاء من السماء / البيت الكبير، والثاني ابن المصادفة، إنه اللقيط الآتي من المجهول.

وتنطلق الروائيتان بعد لحظة البداية الافتراضية كل في مسيرتها لتعرض أحد الجانبين في تاريخ البشرية، الجانب الديني والجانب العلمي، والأسماء واضحة والتوازي قائم: أدهم = آدم، أميمة = حواء، إدريس = إبليس، والناجي الذي نجا من الضياع / العدم وبقي حيا، خرج الجميع إلى الحياة، وتتوالى القصص، قصة الرسالات في الأولى: جبل، رفاعة، قاسم، وصولاً إلى عرفة، المعرفة العلمية الحديثة، وحش رمز الفكر الموحد. وقصة التطور وحكاياه في الثانية من التكون الطبيعي / الخلية، المرحلة

خلال الأسماء التي أرادها محفوظ عن قصد، وهو عامل أساسي في إقامة التوازن بل أيضا لرؤيته الفكرية والفنية لعلاقة المجتمع تاريخا وبشرا بعالم الرواية، ومن ثم راح يربط في تحليل النصين بين سياقيهما الفنيين والسياقين الأكبر والأصغر لهما داخل حياة المؤلف مرة بوصف القلق يعكس أزمته أو أزمة جيله، ومرة داخل حياة الفكر البشري قاطبة بوصف هذا الصراع ملمحا إنسانيا عاما ملازما لتاريخه على الأرض (36).

ليس من شك في أن مشكلة الدين والعلم، الإيمان والعصر أو الصراع بينهما بكلمة أدق هو إحدى المسائل الهامة التي قام عليها أدب نجيب محفوظ في هاتين الروايتين وفي سواهما. فهل انتهى فيها إلى قرار؟ السؤال وارد والإجابة مشروعة. لقد أجاب عن التساؤل يوما محمود أمين العالم ومحمود موعود، وكلاهما باحث جاد في أدب الرواية عند نجيب محفوظ. الأول (37) رأى أن نجيب وصل إلى الجواب، ووجد الطريق، وحدد المثل الأعلى، فألفى الازدواجية بين الاثنين وأقام وحدة جدلية حية بين المتعارضات، أو وفق بين علي طه ومأمون رضوان، بين الجبلاوي وعرفة، وما حنش إلا رمز لهذا التوفيق، ويؤكد الثاني (38) مثل هذه النهاية التصالحية ليس من خلال الرواية وحدها بل من خلال الثوابت التي امتحنها نجيب بدءا من الثلاثية وانتهاء إلى حكاية بلا بداية ولا نهاية، فالشيخ محمود رمز الدين يعترف بعلي رمز العلم ابنا له، ويعترف هذا بأبوة ذاك ويواجهها في الحارة بهذه الحقيقة، تماما مثلما حاول حنش الذي أنقذ أسرار العلم أن يجعل حياته وقفا على هدف واحد هو إعادة الحياة للجبلاوي.

أما الشطي فلا يحسم الأمر، ويبدو أكثر تحفظا وحذرا في القرار القاطع. وإذا كان نجيب محفوظ في رواياته يمثل الحياد المراوغ لاسيما في مسائل خطيرة مثل مسألة الدين والعلم فإن ناقدنا يشبهه إلى حد كبير - وهو ملتزم بالنص - بالحياد دون مراوغة، ففي نهاية تحليله للرواية الأولى - ومعظمها يعالج المسألة أو يعرض للتفسير الديني لمسيرة التاريخ البشري يرى (39) أن عملية البحث عن جواب مستمرة بل إنها أصبحت حقيقية لا تركز على مكونات سابقة، فالفرقان للذات سقطا وضعا احتمال السعادة من خلال التوحيد بينهما بإدراك عرفة في مرحلته الأخيرة ولكن مشاكل صهرهما في بوتقة واحدة كثيرة من الصعب حصرها. في حين يرى في خاتمة تحليله لمحنة الحرافيش (40) - ومعظمه لا يعالج المسألة بقدر ما يعرض للتفسير العلمي للمسيرة أولا ويرسم خطى الصيرورة في المستقبل ثانيا - أن الانتصار سيكون للبداية، والعدل واحدها، وسيبقى الإنسان وفكره وحدهما هم المئذنة العملاقة الحقيقية، وعودة الحارة إلى سابق عهدها لا تكون بالرجوع إلى الوراء بل بالتقدم نحو الأمام، بقوة الحرافيش / الجماهير هؤلاء الذين يخوضون الحياة ببراءة الأطفال وطموح الملائكة هم الذين سيفتحون باب الرضا والسعادة الدائمة. وفي كلا التحليلين يبدو أنه لا يريد أن يقول النص ما لا يقوله، أو ما لا يحتمله، ولا يريد أيضا أن يسقط عليه رغائبه أو أمانيه، إن سلطة النص عنده هي مرجعيته في حدودها التي يدركها وفي أحكامه الأدبية التي يطلقها، لذلك أسس تحليله للحرافيش بتحديد المهمة النقدية التي ندب نفسه لها من دون أن يلتزم بإجابة محددة

حيث لا مكان لها فقال (41): «حاولت الدراسة أن تجيب عن هذين السؤالين: مدى تماسك الرؤية، وما حققت من إقناع وإمتاع، ولكن حسبنا أننا توغلنا لنستخلص مركز الدائرة، الفكرة القانون التي شكلت رؤية الكاتب، وحسب الكاتب أنه لم يشأ مسبقاً أن يطرح تصوراً نظرياً لنشأة الحياة وتطور المجتمع البشري ومراحل الحضارة الإنسانية في شكل روائي ظل محافظاً على ثوابت فنه وخصائص أسلوبه، وهو يتمتع بكامل حريته الفنية في الاختيار والتعبير، وهذا يعني أن الجانب الجمالي ظل موضع اهتمام الكاتب، وتدرجنا التفصيلي في كشف الأفتنة دل على ذلك».

إذا كنا منذ قليل قد وصفنا نقد الدكتور الشطي بأنه نقد رؤيوي فهل ينطبق الوصف على كل مقارباته الأدبية أو على مقارباته الروائية فحسب ومنها هاتان المتقاربتان؟ أعتقد أن الإجابة واضحة، فمادمننا نتحدث عن الرؤى لا عن الأفكار فالمقصود الأشمل والأوسع لا الضيق ولا الأخص، ولعلنا نتذكر ذلك التفريق الذي أقامه الناقد بين المفهومين مفهوم الفكرة الأساس - القانون -، ومفهوم الرؤية المشهدية الأعم «البانوراما»، إن النقد الرؤيوي موقف إزاء الكون والإنسان والفن والحياة، يصدق ذلك على النص الأدبي وصاحبه مثلما يصدق على النص النقدي وصاحبه، كان نجيب ينطلق في خطابه نحو المصير، مصير الفرد والجماعة في معترك الصراع وصولاً إلى الأفق الاستراتيجي والحضاري، وكانت همومه التي كابدها في نصه هي هموم البشر في كل زمان ومكان، وهي واحدة.. الحرية ورغيف الخبز، العدالة والتكافل (42)، وجاء ناقده يحمل الهموم

ذاتها والرؤية، واغتني كل منهما بموقف الآخر، تفجر به وفجره، وإذا كان نص محفوظ قد خطى نحو القمة في باب الإبداع فإن نص الشطي قد خطى هو الآخر نحو القمة في باب النقد، وهل النقد عند التحليل الأخير إلا إبداع على إبداع، ولغة على لغة؟

من هنا قلت منذ البداية إن الانعطافة التي جاء بها سليمان الشطي في حركة النقد الكويتي المعاصر كانت نقلة كبيرة من مرحلة إلى مرحلة، بها سد فجوة، وأكمل مسيرة أشبه ما تكون بطفرة، وبها، بهذه الطفرة / الانعطافة احتل منزلته البينة الواضحة، قد تكون جميع الأعمال التي امتنها تشغله عن إمكانية التألق في ذروتها، إلا أنه ظل وسيظل ابن جديتها وأبا عذرتها، وربما ربحت تلك الأعمال. ولكن مما لا شك فيه أن القمة - وهي عادة دافئة وباردة - تنتظره وهو يسعى إليها، وتفتخر منه الكثير.

<http://Archivebeta.Sakint.com>

- 1- نوقشت الأطروحة في جامعة القاهرة عام 1974، ونشرت أول ما نشرت عام 1976.
- 2- كثيرة تلك الدراسات التي سطت أو تأثرت أو حذت حذو الأطروحة وقد حدثني صاحبها أن المصادفة وحدها هي التي كشفت محاولة أحد الدارسين سرقتها قبل طباعتها وتقديمها للحصول على إحدى الدرجات العلمية في بلد من البلدان العربية.
- 3- نال بها صاحبها درجة الدكتوراه من جامعة القاهرة عام 1987، ولم تطبع بعد، وإن كان الدارس قد نشر بعض مباحثها في غير مجلة أو دورية.
- 4- الطبعة التي اعتمدها هي طبعة دار المدى صدرت في دمشق عام 1995.
- 5- انظر الثبوت الذي أورده الأديبة السيدة ليلى محمد صالح عن مباحثه ومؤلفاته في معجمها «أدباء وأديبات الكويت» ص 152 - الكويت 1996.
- 6- انظر كتابه الذي يحمل العنوان ذاته: بيروت - د.ت.
- 7- من حوارني معه في جلسة مفتوحة في بيروت بتاريخ الجمعة 30 أيار «مايو» 1997.
- 8- لقد خصصنا فصلاً عن نقد الدكتور الشطي في دراستنا التي نعددها عن تطور النقد في الأدب الكويتي المعاصر فأمل أن تنشر قريباً.
- 9- انظر الإحالة رقم / 5.
- 10- المقبوس مع بعض التعديل حتى يلائم السياق مأخوذ من دراسة له عن شعر أحمد العدوانى بعنوان «خيمة على إغصار» انظر: أحمد العدوانى، كتاب تذكري صدر عن رابطة الأدباء في الكويت - ص 171 - الكويت د.ت.
- 11- طريق الحرافيش - ص 7.
- 12- طريق الحرافيش، 75.
- 13- نفسه / 45.
- 14- للغلامي دراسات مستفيضة حول السياقين انظر كتابه التأسيسي: الخطيئة والتكفير، طبعان في بيروت وجدة.
- 15- لسالم عباس خدادة الشاعر والناقد جهد في هذا الصدد، دار بيننا وبينه حوار. انظر منهجه في دراستنا عن النقد في الأدب الكويتي المعاصر. مرجع سبق ذكره في الحاشية رقم (8).
- 16- طريق الحرافيش / 8.
- 17- نفسه / 7.
- 18- خيمة على إغصار - دراسة في شعر العدوانى / 237.
- 19- خيمة على إغصار / 176.
- 20- نفسه / 177.
- 21- نفسه / 179.
- 22- نفسه / 177.
- 23- أقصد بالمفهوم الفرنسي إقامة العلاقة وفق سبل المؤثرات بين ثقافتين مختلفتي اللغة. وراء الحدود، وأقصد بالمفهوم الأميركي وجود التشابه بغض النظر عن اللغة والحدود.
- 24- طريق الحرافيش / 75.
- 25- نفسه / 79 حاشية رقم / 12 رغم أن الكاتب وفي الصفحة السابقة مباشرة / 78 والحاشية / 8 لا يمنح البذور أي اهتمام - كما قال - لأن كل عمل فني مستقل ببنائه، ولا أرى تعارضاً بين إدراك التطور واستقلال البنية.
- 26- تحدثنا عن الثقافة المتعددة المتكثرة

والرمزية / 220 - 222 .
 37 . انظر له «تأملات في عالم نجيب محفوظ» . القاهرة 1970 .
 38 . دلالة الدين في أدب نجيب محفوظ
 مجلة المنتدى العدد 66 دبي 1989 وأصل
 هذه المقالة أطروحة لدرجة الدكتوراة
 نوقشت في السوربون عام 1979 ثم
 نشرها متأخراً في دمشق 1995 ولم
 يدرس فيها الحرافيش التي نشرت بعد
 المناقشة .

39 . الرمز والرمزية / 222 .
 40 . طريق الحرافيش / 74 - 70 .
 41 . نفسه / 76 .
 42 . انظر للكاتب «نجيب محفوظ
 وانعطاف الرواية العربية» / ص 53 . مجلة
 المنتدى . مرجع سبقت الإحالة إليه .

للكاتب في مقالتنا «سليمان الشطي
 وحكمة الثقافة» نشرت في الملف التكريمي
 عنه . جريدة الأسبوع الأدبي . دمشق
 خريف عام 1997 .
 27 . يردد المفردة في كل مقاربة نقدية
 حتى إنه ليذكرها في الصفحة الواحدة
 العديد من المرات .
 28 . طريق الحرافيش / 7 - 11 ، خيمة
 على إعمار / 182 .
 29 . طريق الحرافيش / 7 .
 30 . خيمة على إعمار / 177 .
 31 . طريق الحرافيش / 11 .
 32 . نفسه / 8 ، 46 .
 33 . نفسه / 45 .
 34 . نفسه / 75 .
 35 . نفسه / 17 - 18 .
 36 . نفسه / 15 - 20 . وانظر للرمز



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

كانت السماء زرقاء

دراسة تحليلية نقدية

في رواية «كانت السماء زرقاء» ضمن سلسلة روائية رباعية

الذكر للخروج عن البناء القصصي أو المعمار الروائي العربي التقليدي واللغة المباشرة الواعية التي ارتبطت بهذا المعمار، والتوجه للبناء القصصي الحديث وتقنيات كتابة الرواية الجديدة التي تؤكد على أهمية الواقعية النفسية، والاستفادة من تجارب «الرواية الوجودية»، في البحث عن الذات وفي فلسفة الوجود الإنساني وما ترتبط به من مشاكل الحياة. هذه الرواية التي أصبح لها كيانها المتميز في أدبنا المعاصر (3).

وربما تميزت هذه الرواية عن الروايات الثلاث الأخرى أيضاً من حيث درجة الكشف والتجريد واختراق الظواهر وصراحة المواجهة وحدثها، ثم من حيث حيوية التجربة وإثارة التساؤلات المرتبطة بالواقع الإنساني العربي، وأخيراً من حيث حضورية السرد ورصانة الأسلوب ودرجة الإبداع في استخدام الشفريات الرمزية (Symbolic Code). مما يجعلها أكثر خصوبة وثراء وأكثر جدارة بالتركيز والدراسة وتبليط الأضواء.

يقول صلاح عبدالصبور في تقديمه لرواية «كانت السماء زرقاء»: «هذه رواية جديدة كما أتصور. رواية القرن العشرين. قادمة من أقصى الشرق العربي، حيث لا تقاليد لفن الرواية، وحيث

د. أحمد محمد المعتوق
جامعة الملك فهد للبترول
والمعادن - الظهران

تقديم:

رواية «كانت السماء زرقاء» لإسماعيل فهد إسماعيل (1) هي الحلقة الأولى في سلسلة روائية تتابع بعض شخوصها ضمن خط زمني واحد متطور متلاحم في أربع روايات هي: «كانت السماء زرقاء»، «المستنقعات الضوئية»، «الحبل» و«الضفاف الأخرى» (2). وهذه الرواية، وإن كانت تعتمد في تطور بعض أحداثها ونمو شخصياتها الرئيسية واستكمال أهدافها على الرواية الأخيرة من هذه الروايات، وترتبط ارتباطاً وثيقاً بالروايات الثلاث الأخرى المذكورة كلها من حيث المنهج والهدف العام، فإنها تمتاز عنها في الوقت نفسه بكونها منطلقاً لعدد من المحاور فيها، وأساساً في إدراك جدلية هذه المحاور وإدراك كثير من الأبعاد الرمزية التي اشتملت عليها أو تفرعت عنها.

وقد تميزت هذه الرواية أيضاً بأنها المحاولة الأولى ضمن الروايات السابقة

التجدد الحيوي في هذه الرواية، لابد من اختراقها والسير مع أحداثها والنظر في بنيتها الداخلية عن قرب.

قراءة داخلية في الروايات الأربع

١ - كانت السماء زرقاء:

تحكي هذه الرواية حياة إنسان تدفعه تقاليد مجتمعه وترتبت أسرته إلى زواج فاشل وحياة قلق مضطربة، وتكرهه على السير في طريق معوجة لم يختبرها. تتدخل هذه التقاليد في تشكيل حياته، ولا تدع له فرصة لتقرير مصيره وتحديد أخلاقياته أو سلوكياته الخاصة بنفسه، فتخلق منه إنسانا غير طبيعي، يعيش تمزقا عقليا ونفسيا موجعا وحالة من الصراع الداخلي المرير. فيحاول الانسحاب أو الهرب من واقعه، ويسعى لتخطيم كل شيء يربطه بأسرته وبمجتمعه وناسه، ليحرر نفسه من كل القيود التي عانى منها، ويتمكن من بناء شخصيته وتحقيق ذاته من جديد. ولكنه في النهاية يفشل في محاولته، ويعود ليرتطم بجدار الواقع مرة أخرى، لأنه لم يستطع أن ينفصل فكريا ونفسيا عن هذا الواقع، رغم انفصاله جسديا عنه.

إن مجتمعه مسحوق مغلوب على أمره، يعيش حياة الذل والخضوع والجهل والقهر، حكم عليه أن يعيش في قوقعة مغلقة.. تتوالى الأزمان وتتغير القيادات والعناوين والأسماء وتزوق الأشكال والمظاهر الخارجية بألوان رخيصة في هذا المجتمع البائس، ولكن كل شيء يظل كما هو «المادة الخام هي.. هي.. الجوهر هو.. هو.. واقع ما قبل سنوات هو واقع اليوم» (6) وعهود قاذفات القنابل الإنجليزية تتجدد، والتاريخ يعيد نفسه

مازالت الحياة تحتفظ للشعر بأكبر مكان.. إن الرواية الحديثة بناء فني عسير. فقد تكون الرواية التقليدية واضحة الحدود سهلة المعالم.. فما على الروائي إلا أن يبدأ بتقديم شخصياته، ثم يتأزم بينها موقف من المواقف، لكي ينحل بعد ذلك حلا ينبع من باطن الرواية. أما الرواية الحديثة فهي مغامرة دائمة، واكتشاف متجدد، وبحث لا ينقطع عن المنهج والأسلوب» (4) ورغم قصر هذه الرواية فإن صلاح عبد الصبور يرى أنها رواية مفصلة ونافذة الأثر في الوقت ذاته، ويرى أنها من أهم الروايات التي صدرت في أدبنا العربي حتى الآن، وهي إحدى ملامح التحول الكبير الواضحة.

لقد جرت العادة في كثير من الروايات العربية أن تنحصر التجارب الإنسانية التي تجسدها الأحداث والوقائع في حدود زمانية ومكانية معينة، وأن ترسم شخوصها ضمن أطر جغرافية أو إقليمية خاصة معروفة، أما في هذه الرواية فإن الشخصيات لا أسماء لها ولا هويات صريحة ثابتة، والزمان لا يمكن تحديده بلحظات منفصلة أو فترات معينة صريحة، فوقائع الرواية يمكن أن تخترق حاجز الزمن لتتجسد في أزمان مختلفة وفترات متعددة من تاريخ الشرق العربي. كما أنها قابلة لأن تتجاوز إطارها المكاني لتحث في نواح أبعد من حدودها الإقليمية الظاهرة. وبهذا فمسرح الأحداث واسع مترامي الأطراف في مكانه وزمانه، وأبعاد الدلالة عميقة ممتدة، وهذا ما يجعل العمل الروائي مفصلا ثريا ويتجه به نحو الخلود. لأن «الأعمال الروائية الخالدة تتجاوز دائما حدود بيئتها لتلتقي بالإنسانية في مختلف البيئات» (5). وليتضح لنا هذا الثراء وهذا

في كل مشهد من مشاهد الحياة.

لقد عود هذا المجتمع نفسه أن يعيش واقعه المر، وأن يرضخ للتسلط والقهر الذي يحيط به، ويبقى كالسلحفاة التي خلقت داخل قفصها المحكم وعودت نفسها أن ترضى بقدرها. أما هو، ذلك الإنسان المثقف الواعي، فلم يرض بهذا الواقع: لم يطق العيش في ظل الأفق الخانق الذي يحيط به مجتمعه، ولا يحتمل هذا التسلط والقهر، وهذا التحكم الأهوج الذي تمارسه أسرته بتقاليدها البالية، ويتطلع إلى استعادة نفسه من الآخرين، وإلى حياة أخرى تتيح له بناء شخصيته بنفسه، وتمكنه من تقرير مصيره ووجوده الواقعي، وتحقيق «الذات الإنسانية الحقة» (7)، كما يراها، لذلك فهو يحاول فك القيود التي أجبر على أسر نفسه بها، وتمزيق أو تحطيم كل الروابط التي أرغمته حيثيات معينة وظروف قاهرة على تكوينها ويقرر الاختفاء والعزلة، (الهرب إلى أرض جديدة) تشرق فيها الشمس، هذا هو الحل كما يراه.

يهرب من أسرته التي تصرف بدافع من التعصب والاستبداد ففرضت عليه الزواج من فتاة لم يحبها، فحطمت حياته وحياتها، من زوجته التي استعبدته وقلبت حياته إلى جحيم لا يطاق، من أقربائه الذين بعثوا في هذه المرأة الغرور فأفسدوها عليه وزادوا النار خطبا بدل أن يطفئوها، ومن القانون الذي لم يترك له فرصة الدفاع عن نفسه وإنما جار عليه باسم العدل والإنصاف، من مجتمعه الذي أساء فهمه وجرده من إنسانيته وامتيازاته وخنقه بدافع الجهل أو الخبث، فسحق شخصيته ورماه في متاهات الذهول، وصيره حطام بشر ضائع، وأشعره بعبثية حياته (8). يهرب من نفسه التي

اعتصمت بالخداخ وتلوث بالإثم وفستد بالجريمة، فأبقتة في جحيم ولوعة من تأنيب الضمير وشعور بالحقارة. إنه يهرب من كل شيء! فكل شيء يدفعه للهرب، وليس هناك شيء يحافظ عليه، حتى الفكر، الكتب، أصبحت صفراء، بل ترابا داكنا، «لم يعد لها مكان لديه». «الصوت المبحوح يطالبه بالهرب» (9) إن الحاضر «رصاصي» قلتم، والمستقبل غامض مظلم، والشمس تشرق في مكان آخر، فليرحل إلى حيث تشرق الشمس، لعله يجد الطريق الذي يبحث عنه.

يهرب بطل هذه الرواية مع الهاربين في زورق الظلام والضباب والخوف، تاركا وراءه كل شيء، متصلا من كل شيء.. على أمل أن ينهي كل ذلك البؤس الذي فرض عليه أن يعيشه، وذلك الصراع النفسي المرير الذي احتواه، إلا أن الظلام يحتويه من جديد، وتبدأ حالة أخرى من التشرد والضياع والغثيان أشد وأقسى. يعود ليتوقف ويتسمر في مكانه، في دائرة قسوة الذي هرب منه، يفقد إرادته. «الأصوات المتنافرة تقترب. أريد أن أحدد نفسي لنفسي.. ما بالي!.. هم لا يدعونني أفعل» (10).

تعود قدماء لتسيخا في الطين على نهر «السيبة»، كما ساخت نفسه في الظلام والإثم والقهر والضياع هناك على الشاطئ الآخر من شط العرب. وتعود تمنعه الأسلاك الشائكة من المضي إلى حيث تشرق الشمس، كما منعه هناك من قبل حواجز التقاليد وقيود التسلط وخنادق التحكم والجور عن السير الطبيعي في وسط مجتمعه، ويتجسد «الضوء الأزرق» أمام عينيه مرة أخرى، لتنتشر الصفحات الزرقاء التي أراد طيها وانتزاعها من وجدانه وفكره، ويتجسد

كلا منهما خادع ومخدوع، قاتل ومقتول ملوث بالدم محمل بالأوزار: الضابط ملوث بدم المجتمع، والآخر ملوث بدم البراءة، لذلك فإن الإحساس بالذنب والشعور بالإثم يعذب كلا منهما ويصرخ في داخله (١١).

إن الاثنين مثقلان بماض تعيس وصفحات من التاريخ سوداء، وكل منهما رسمت له طريق سلكها مضطرا أو بدافع نزعات ونزوات طائشة! وأوجه نهايتها المغلقة المعتمدة دون رحمة، وتحمل مسؤولية عمله وعاقبة تصرفه وحمل أوزاره على ظهره.

أصيب أحدهما برصاصة استقرت في مؤخرته فأقعده، ليعاني سكرات الموت، بعد أن أذاقها للآخرين وخيم شبح الماضي والإحساس بالذنب مثل كابوس مرعب على الآخر فخنقه ومزق قلبه ونفسه وفكره الصراع لقد «عاد الضابط يقول بلهجة ترجو الإجابة:

«أحس بالدم جميعه في رأسي - كل شيء مألّه الأثدار - أحس بنصفي الأسفل غريبا عن جسدي - أنا على العكس!» (١٢).

وهكذا يظل الاثنان يخوضان رحلة الخوف والندم والفرع والحيرة والدوار والعذاب المميت في هذا الهرب. ولا شك أن لهما دورا في تقرير هذا المصير وفي اختياره، مهما كان للقسر الاجتماعي من دور في التدخل فيها، وإذا فهما يتحملان نتيجة ما اختاراه وقرراه. وهكذا تتحقق مقولة (سورين كيركجارد) Soren Kierkegaard: كما يمكن أن يريد لها الكاتب أن تتحقق، وهي أن «الاختيار يؤدي إلى الخطيئة، والاختيار يؤدي إلى المخاطرة، والمخاطرة تؤدي إلى القلق، والقلق دوار كالدوار الذي يصيب الإنسان

الماضي الذي ترسب في أعماق نفسه وتبعه كظله، ليعيق حركته، وينتزع منه إرادته، ويسلبه القدرة على التركيز والمضي والبناء من جديد.

ويتفاقم الأمر، وتزداد المسألة سوءا وتعقيدا حينما يلتقي الهارب بإنسان آخر هارب مشلول عن الحركة مسلوب الإرادة مثله، ولكن تتجسد فيه صورة من صور العالم الذي هرب منه.

إن الضابط الهارب الذي أبصره معلقا على الأسلاك، والرصاصة تستقر في مؤخرته، وقدماه تغوصان في حذاء ضخم، كان في الماضي أحد جلادي المجتمع، ها هو الآن يهرب هو الآخر. بعد انقلاب وضعه المتوقع رأسا على عقب، ها هو يصبح اليوم مجرد حذاء ثقيل وفم حقير ووجه مقلوب...! إن صورة جسده المعلق على الأسلاك تعيد صورة التاريخ، وتذكر بقاذفات القنابل الإنجليزية. تذكره بالعنف والاستبداد والظلم والقهر. إنها صور الماضي بكل ما فيه من مهانة وتعاسة وحقارة وذل. صورة للماضي الذي يود البطل أن يحطم كل صلة به، ويسعى إلى الهرب منه ومن الانتماء إليه. ها هو الآن يطارده بالحاح ويصطدم به بعنف، فيجد نفسه مضطرا إلى الارتباط به مرة أخرى.

وبعد حوار طويل بين الرجلين، وتجربة للبحث عن الذات، وخوض في «وحد الماضي» ومستنقعاته الواسعة، يكتشف الاثنان أن كلا منهما مجهد قلق خائف ضائع، هارب من ماضيه، أو بالأحرى هارب من ذاته، بجميع أبعادها ورواسبها وارتباطاتها، وأن كلا منهما ملوث يطمح في تطهير نفسه، ومثقل بالأغلال يطمح إلى فك القيود عنه، ومتعب يبحث عن الراحة والخلص. وأن

على هاوية» (13).

بطل الرواية هارب من ماضيه، ولكنه مع ذلك يجد في نفسه «رغبة مجنونة لأن يطلق العنان لخيالاته، به حاجة لاستعراض هذا الماضي». إن الكلام عن ذلك الماضي لا يجديه نفعاً، إلا أنه مع ذلك يشعر بقوة تشده إليه. لم يعد يمكنه التخلص والهروب، «مازالت زوجته تعيش في رأسه» «يأبى خيالها إلا أن يغرق نفسه في رأسه»، ومازال هناك نوع من الشعور بالمسؤولية تجاهها يعاود الإلحاح عليه.

الفتاة ذات الثوب الأزرق التي ربطت مصيرها به وساوته على إنسانيته، واستجابت لخداعه بدافع غفلتها وسذاجتها، وأرادت انتشاله، وسعت إلى أن تبني علاقتها به على أطلال صلتها بزوجه المطلقة. لقد حرر نفسه منها - تقياً - ولكنه مع ذلك مازال مرتبطاً بها. الثوب الأزرق الذي كانت تلف فيه مفاتها، جعل السماء زرقاء، وجعل الكون كله أزرق! اللون الأزرق مازال يمتك عليه الطريق، يطغى على عينيّه، يغرقه، «المطرقة الزرقاء تعمل في رأسه» 14. هذا هو القلق وهذا هو (الدوار على حافة الهاوية!).

إن إحساسه بالذنب وشعوره بالندم إزاء خداعه للفتاة يمتزج بأسفه على مستقبلها، وشوقه العارم لها يحسسه باليأس من قدرته على التخلص من ماضيه ومن اقتلاع نفسه من مجتمعه ومن جذوره لقد جعلته هذه الفتاة «يضع الشمس وراء ظهره». لقد شوه وجهها بإنسانيته السوداء، وها هي تنتقم لنفسها فتكون إحدى جبهات حربه، تشده بعنف إلى الواقع الذي هرب منه، تلصق فيه تعاسته وأحزانه، تمرقه، «ترغمه على الاستدارة إلى الخلف» مع كل خطوة

يخطوها! وإن كان هناك بصيص أمل يلوح في أفقها أحياناً فيختلط باليأس من الخلاص.

«أفلتت ضحكة واهنة من الضابط، بينما رفع الآخر عينيه إلى سقف الكوخ، ثم أطبق جفنيه ومن خلالها كان شارلي شابلاً يضع يده في يد المتشردة، ويسيران معا عبر طريق سماءها زرقاء، غنية الأضواء، وبلا وعي منه افترت شفتاه عن ابتسامة» (15).

وهكذا تغلق منافذ الحدود إلى مشرق الشمس في وجه الهارب المعذب، ويلح عليه تأنيب الضمير في طرق موجع وصراخ موحش، وتمارس غرائزه ونزعاته سلطتها عليه «فيسقط من القمة التي خلقها لنفسه وتربع عليها» ويفقد الهدف، ويبقى كصاحبه الضابط معلقاً بين السماء والأرض، أو غائصاً في العفن والطين على ضفاف نهر السيبة الموحلة، عارياً من كل شيء حتى من حقيبة ملابس الزرقاء، يحارب الضفادع وحده، والصراع القاتل يحاربه، يسامر الأنين ويشهد منظر الموت الذي يتسرب إلى رفيقه الضابط من مؤخرته. ويحلم في الوقت نفسه ببصيص من النور يلوح على أطلال ذلك الجسد المتعفن الذي يرقد إلى جانبه في انتظار الموت. فعندها قد يبدأ رحلة أخرى وتنشر صفحة جديدة.

2. المستنقعات الضوئية

تنتهي رواية «كانت السماء زرقاء» لتتردد بعض أصدائها الكئيبة المحزنة وتكرر المأساة ويتوالى صراع من نوع آخر مشابه في الحلقة الثانية من السلسلة الروائية المذكورة، في رواية «المستنقعات الضوئية» (16)، حيث تسير الأحداث وفق

وبين (زوربا)، لأن هذا الأخير عشق الحرية، وأحب الحياة واستمتع بملذاتها وعاشها كما ود أن يعيشها، ولأنه امتلك حيوية وقوة خارقة مكنته من أن يكون فوق القوانين التي تسلب حرية الإنسان ووجوده (18)، لقد كان «يملك حريته ونفسه، وأنا...» (19)، أما هو فلم يعد سوى وسيلة.. مجرد وسيلة، ثم لا شيء غير ذلك. وهكذا يتجسد في هذا الإحباط وهذا الصراع النفسي المرير جانب آخر من تعاسة الإنسان المعاصر، ويتجدد ضياعه وتشردته وإحساسه بالضعف والجذب وفقدان الهدف وبأنه «حياة بلا معنى، وحادث اعتباطي في عالم لا مهتم»، كما يقول الناقد والروائي الإنجليزي (كولن ويلسن) Colin Wil-son (20)، ويتمثل الشعور باستحالة تحقيق الذات وبعثية الوجود والرغبة في الانتحار على صخرة اليأس، رغم وجود ما يلوح في الأفق أحيانا من بصيص أمل.. لقد احتوى السجن المعتم (حميدة) وأسلمه للإحباط واليأس، إلا أنه بقي في قرارة عقله الباطن مشدودا هو الآخر إلى حلم محب، يراوده عندما يخلق خياله في سماء فردوسه المفقود (زوجته) التي طلقها مرغما ليخطفها منه صديقه المخلص القريب. لقد راحت عيناه بلا وعي منه «تتابعان المستنقعات الضوئية التي يرسمها النور القادم من كوى في أعلى الجدار». إن هذه المستنقعات وإن كانت ساكنة راكدة إلا أنها «تضفي على الظلام وحشة محببة» (21).

3. الحب

وتختفي شخصية (حميدة)، وتنسحب عن الحياة وعن مواجهة الواقع، تحت

خط معماري ومنهج سردي مماثل تقريبا، هو منهج التداخي والربط بين تيار الوعي وتيار اللاوعي وبنية سطحية مشتركة، تعتمد بساطة الأسلوب وعفوية اللغة. وحيث يظهر شبح البطل في الرواية الأولى في صورة معلم وكاتب سياسي يسمى (حميدة)، ليواجه مصيرا مشابها فيما يخلف في النفس من قلق وإحباط وشعور باليأس ورغبة في الاستسلام والهروب. يواجه (حميدة)، محور هذه الرواية جور السلطة وتعسفها وظلم المجتمع وتخالذه وتبعات التقاليد المتعفنة، وطعنات الزوجة الحبيبة والصديق المؤتمن المخلص القريب. وبدائية من الحياة تتحول فيها البراءة إلى جريمة، والكلمة الحرة إلى نقمة أبدية، والحوار الإنساني العفوي إلى خنجر طائش، ونزق العواطف المتحجرة العمياء إلى برك من الدماء. وحيث يصبح الإنسان المسالم الذي «لا يقوى على إيذاء حشرة» ضحية لسجن مؤبد يسلبه حريته ووجوده فيواجه القهر والتسلط بالانسحاب والاستسلام، ويقابل التحكم والعبث باللامبالاة وبالليأس القاتل. لقد احتوى السجن المظلم (حميدة) فلسفه حريته وانتزع منه قلبه بانتزاع زوجته وأغلى من يحب، فأصبحت الحياة في نظره كلها عبثا في عبث، ليس له فيها قيمة، ولا لحريته معنى ولا لوجوده جدوى، ولم يعد لكلامه ولا لدفاعه أو مغامراته وتمرده على الواقع من منفعة، لأنه لم يعد في هذا الواقع فرق بين الخطأ والصواب ونتيجة $1 + 1 = 1$. وليس هناك مكان حتى للفرح أو الحزن، لأن «الحزن يفقد كل صلة له بالواقع.. والحزن والفرح تساويا لديه» (17). ولذلك لم يكن حميدة يشبه (زوربا) كما تصوره رئيس السجن، بل إن هناك فرقا كبيرا بينه

رحلة الضياع محملا بالأسى والحزن واليأس، «مشحونا بالحدق» (23). ويتوقف حياله الزمن، ويختلط في إحساسه وفكره الظلام بنقيق الضفادع ورائحة العفن بعواصف الرمال. يتطلع إلى الراحة ورؤية نور الفجر. ولكنه لا يرى أمامه غير الليل، يتستر بظلامه ويغامر مع (أرسين لوبين).. يحترف السرقة، إذ لا توجد وسيلة للعيش غيرها.. لقد احترف السرقة صغيرا ليحرر نفسه من عبودية الفقر.. ليأكل.. وها هو الآن تدفعه الكف الغليظة القاسية الظالمة لممارستها.. وهو في سن الثلاثين.. ليأكل.. أيضا، ثم يمارسها على طريقته الخاصة مرات ومرات.. ولكن.. ليثأر.. «من أجل الإضراب..»، من أجل الثورة على الظلم والاقتصاص من الظالم. «لانتزاع الحق من براثن المغتصبين». ليشن بها حربا طبقية لا تعرف الهوادة ضد السياسة المتسلطة، وضد الثراء على حساب الطبقات الفقيرة الكادحة.. «نحن سارقو الذين يسرقوننا» (24).. وهكذا يصبح البائس خبيرا متمرسا بالسرقة، متخذا إياها سلاحا ورمزا للثورة ضد خصومه.. وتستمر الحرب بين (اللص الشريف!) وخصومه في رواية «الحبل» زمنا ليس بالقصير، ينفذ خلاله «أكثر من عشرين عملية سطو ناجحة على بيوت ضباط الشرطة» (25). ولكنه في النهاية يلقي بسلاحه، حيث تغطي العواطف الإنسانية وتمارس سلطتها عليه، وتفرض عليه الهدنة، وتقوده للانصياع للأمر الواقع، بل يطغى في الحقيقة الإحساس بالالجدوى من استمرار مثل هذه المواجهة، لأنها ليست سوى سير في دائرة زمنية مفرغة، أو علاج وقتي، وصراع مع حقيقة

وطأة العنف والقهر واليأس والإحباط المطبق. ل يظهر الشبح مرة أخرى في عتمة الظلام، بلا اسم ولا لقب ولا عنوان، في الرواية الثالثة: «الحبل» (22) حيث تسير الأحداث في خط مواز أيضا، ووفق تقنية من السرد والحوار الداخلي متشابهة إلى حد ما، وحيث يظهر البطل في صور إنسان مثقف، عاش الجوع والحرمان في طفولته وشبابه، له ماض سياسي مزعوم! وتجربة ساذجة في الشعر تورطه في تهمة سياسية يزوج بسببها في السجن ستة أشهر، ويفصل من عمله في الأشهر الأولى من زواجه. وهكذا تبدأ معه رحلة العذاب والبؤس والضياع.

يتشرد بطل هذه الرواية بعد خروجه من السجن، حاملا معه تهمة «السياسي الخطر» التي تلتصق عنتابه كاللعنة الأبدية، فتوصد في وجهه بسببها كل أبواب العمل، ويمنع من السفر، فتضيق به سبل العيش، وتصبح مدينته البصرة في عينيه «لونا رصاصيا» تضيق فيه الطرق، فيترك العراق ليتسلسل عبر الحدود هاربا إلى الكويت، هاربا مثل بطل «كانت السماء زرقاء»، ولكن هذه المرة من الضنك والتعسف والجوع. ويخوض مثله رحلة مشوبة بالحدز والقلق والإجهاد والخوف.. يخترق الصحراء مشيا على الأقدام، ويقاسي مرارة التسكع والذل ووحشة الغربة باحثا عن عمل، و(تنز مفاصله من حفر المجاري في الشوارع). ولكنه في النهاية يصطدم هو الآخر بالأسلاك الشائكة.. الهوية المفقودة، الوجود غير المشروع خارج الأرض أو خارج الحدود، وجع الإهانة والإذلال والنهب.. وهكذا يترنح المتشرد مثل كرة من المطاط تطيش صاعدة ثم تصطدم بالأرض لتستقر حيث كانت. ويعود من

المجموع. وهكذا تكتمل وتتلاحم أجزاء الصورة المتفرقة في الروايات الأربع.

لقد ظهرت «ذات الثوب الأزرق» في هذه الرواية باسمها الحقيقي (فاطمة)، وظهر محور رواية «الحبل» باسم (كاظم عبيد) وسلط بعض الضوء على شخصية (حميدة) محور «المستنقعات الضوئية»، بينما ظل بطل «كانت السماء زرقاء» مقنعا مجهولا، ربما لأنه يمكن أن يتمثل في كثير من أفراد المجتمع، حيث الكثير منهم منسحبون هاربون من الواقع، وإذا فشخصيته غنية عن التحديد والتعريف.. شخصيات هذه الرواية كلها ارتبطت بواقع متشابه ومصير مشترك، وتفاعلت مع هذا الواقع وتصدت له لتصل إلى (ضفاف أخرى)، كل بطريقته الخاصة.

تعاون (حميدة) مع (الزاير) على إحباط مخططات الانتهازية التي تمثلت في شخصية (كريم البصري)، وتعاظمت (فاطمة) بروحها وعقلها مع المضربين، المتبردين على التعسف والظلم، لأنها كما أشارت في الرواية الأولى، كانت مدركة أن «هؤلاء رغم غرابتهم فإن جزءا منهم يعيش فيها» (28). وحمل (كاظم عبيد) همومهم وتفهم إلى حد ما مسؤوليته، وسعى للثأر لماضييه وحاضره من خصومه، ورمى بسهمه تجاه عدوه، إلا أن السهم كان طائشا، والرمية لم تكن سديدة، فقد أصابت المجرم وأصابه هو في الصميم. لقد سرق بيت مدير المصنع المتسلط الغاشم، إلا أنه أوقع (الزاير) البريء في الفخ. وأوقع نفسه فريسة للندم والهروب مرة أخرى.

أما عاشق ذات الثوب الأزرق، فقد كانت شخصيته يشوبها بعض الغموض في الرواية الأولى، إلا أنها تنامت في هذه الرواية وظهرت على حقيقتها، حيث

الذات التي لا تتقبل مثل هذا العلاج. ورغم هذه الهدنة وهذا التسليم، فإن البطل هنا، لا يستسلم لليأس والإحباط مثل (حميدة)، وإنما يبقى كسابقه عاشق صاحبة الثوب الأزرق في الرواية الأولى، يحلم بالخلاص.

لقد عاد الهارب العاشق الحالم في «كانت السماء زرقاء» لـ«يضع يده في يد المتشردة ويسيران معا عبر طريق سماؤها زرقاء غنية الأضواء» (26). أما صاحب «الحبل» وإن كان «النور الكهربائي المنبعث من واجهة ساعة البريد بدا لعينيه فقيرا» (27)، فقد أضفى شعاع الفجر على طرقاته روحا متفتحة. لا تعرف القلق والغثيان (السارثري)، وإنما يشدها الإخلاص للحبيب ويبعثها على التوقف والتأمل.

4. الضفاف الأخرى

تتجمع خيوط الروايات الثلاث الصغيرة السابقة وتمتد، وتلتقي محاورها وتستكمل، وتتواصل مسيرة أحداثها وتنضج وتتأزم، في الرواية الرابعة «الضفاف الأخرى»، حيث يكشف القناع عن عدد من الشخصيات السابقة، فتتضح أسماؤها وتستبين ملامحها وأبعاد تحركاتها وتصرفاتها، ويتفاعل المصير المشترك الذي يجمعها، وحيث يحتدم الصراع، وتتضافر الجهود، ويتحول الهروب إلى مواجهة، والاستسلام إلى مشاركة وفعل وعصيان، والقهر والألم إلى (إضراب) وثورة ضد القوى المتسلطة، وتتضح عبثية الهروب والانسحاب، ويدان المتنصل عن المسؤولية، وتبدو حقيقة الصمود والكفاح والبناء وذوبان الفرد في

الحدة والغلظة (31)، لأن نطاق المسؤولية هنا قد اتسع وتطور.

نقد وتعليق

لقد وفق الكاتب في روايته الأولى «كانت السماء زرقاء» إلى حد بعيد في محاولته لاكتشاف الأبعاد الإنسانية ونوازعها ونواياها، وفي تحليل النفس البشرية التي مزقها الذهول وسحقها التعسف والقهر فأدى بها إلى الضياع والتشرد والانحدار. كما نجح في تصوير الصراع الذي يدور بين نفس الإنسان الغارقة في حمأة التجربة المرة الآثمة والنفس المتطلعة إلى النقاء والبراءة. والصراع بين الحقيقة والخيال وبين الحلم والواقع: الحلم بالعشق والخلاص، والواقع المثقل بالقيود والأغلال والوحل الذي تسيخ فيه الأرجل وتترنح الأجساد دون أن تتحرك من مكانها. لقد كشفت هذه الرواية عن كثير من نوازع المثقف الذي يتطلع إلى كسر النطاق الضيق الذي ضرب من حوله، والخروج من القوقعة المتصلبة التي أحاطت به، ولكنه يفشل في تحقيق كل ما يتطلع إليه، يفشل في الوصول إلى الطرف الآخر، حيث تبقى الشمس خلف ظهره ويبقى قلقاً حائراً يائساً وأن يظل لديه بعض الأمل وشيء من الحلم يتدلى من شجرة الجحيم التي يعيش تحت لهبها المتجمد في أعماقه!! وقد عالجت الرواية أيضاً مشكلة صراع النفس البشرية الآثمة مع ذاتها، عندما يصهرها الواقع المتأزم، أو تنعكس في أعماقها صرخات الضمير، أو تنعكس صورة هذه النفس في مرآة الزمان وتتعري فتبدو ملامحها القبيحة وتتجسد آثامها، ويبدأ الصراخ من الداخل يعلو

وضعت على المحك أكثر من ذي قبل، وضعت أمام المسؤولية المباشرة، وأمام ميدان العمل المشترك. ولكنها لم تستجب ولم تتفاعل مع الأحداث، لأنها كانت بعيدة مختفية هاربة. لقد تخلى هذا العاشق الهارب عن مسؤوليته تجاه زوجته في الرواية الأولى، ولم يطبق تعاليمه في الاشتراكية على نفسه، زاعماً أنه حاول أن يذيب مصالحته في مصالحتها ولكنه فشل (29).. وها هو يعود هنا ليهجر عشيقته، (فاطمة) التي كان خيالها لا يفارق ذهنه لحظة، بعد أن قضى وطره منها وحقق رغبته فيها، ويتصل من مسؤوليته تجاهها وتجاه ولده من زوجته الأولى، ويظل هارباً مختفياً فاراً بجلده، غير مبال بالآخرين، وغير مخلص لمبادئه التي تحدث عنها: «الفرد في المجموع»، التربية في التنظيم.. العمال هم العماد الأساسي.. الوجود في العمل».

هذه الكلمات مهمة وكبيرة، ولكنها تحتاج إلى عمل وتطبيق! وقد تملص هو من العمل من دون مبرر حقيقي، يقول: لم يشارك الآخرين في كفاحهم من أجل الحياة، ومن أجل الوجود الحقيقي للإنسان، كما كان يدعو. ولذلك فلإن حكمه أن يبقى مرفوضاً، من قبل جيل الحاضر المتمثل في (فاطمة) زوجته التي أخلصت له، ومن قبل جيل المستقبل المتمثل في ولده من صلبه. «تساءلت وسط الضياع واليأس: ما العمل؟! وعينا ابنك تتابعان هلعى - أين البابا؟!.. متى يعود؟!.. بحثت عن السبب. بحثت عن المبرر. لم أجد السبب ولا المبرر.. ماذا لو أنك عدت الآن؟!.. أظنني سأستقبلك قائلة: كيف حالك؟!.. ابنك كبير، لكنه سيرفضك أيضاً» (30) لقد وردت هذه الإدانة صريحة في الرواية الأولى، ولكنها لم تكن بهذه

شيئا فشيئا حتى يحتدم فتبدأ معه رحلة العذاب.

وتلتقي هذه الرواية مع رواية «المستنقعات الضوئية» في تجسيد ما يسببه الكبت والتزمت الاجتماعي والحرمان واللامبالاة من قبل الآخرين من القلق والإحباط واليأس والإحساس بالعزلة والانفصال عن الواقع والرغبة في الهروب. إن كلا من البطلين منسحب هارب من واقعه، وإن اختلفت حدة الهروب والانسحاب ونوعيته وأسبابه المباشرة.

وتلتقي هذه الرواية أيضا مع رواية «الحبل» في تجسيد ما يتركه القهر والتسلط السياسي من آثار وندوب عميقة مؤلمة في النفس البشرية، تؤجج فيها نار الحقد والكراهية والرغبة في الانتقام، حتى تغلب النزعة الإنسانية فتخفف من استعارها. فقد تجلّى احتقار بطل الرواية الأولى لصاحبه الضابط رمز القهر والتسلط الجائر وظهر اشمئزازه منه وبغضه له وشماتته به، ولم يكن ليسعفه ويقدم له المساعدة لولا غلبت عليه نزعته الإنسانية، بينما تجلّى حقد البطل في الرواية الثانية في سرقاته المتعددة المتواصلة لبيوت ضباط الشرطة، الذين شعر منهم بالظلم والتعسف المقيت، ولم تكن لتوقفه عن هذه السرقة وتهديء من ثائرة حقه سوى ما تركته طفلة الضابط وما خلفته زوجته الصابرة الحنون في نفسه من آثار عملت على تغليب الوازع الإنساني الخير.

ورغم إمكانية استقلال رواية «كانت السماء زرقاء» بأبعادها في تجسيد النوازع والرغبات الإنسانية وما قد تتعرض له من انحرافات، فقد كان لها ارتباط وثيق كما سبقت الإشارة بالرواية

الرابعة «الضفاف الأخرى». إذ أضافت لها هذه الرواية أبعادا أخرى. فلم يقتصر فيها على إبراز حدة التوتر وتجسيد الواقع المحبط المتأزم الذي شارك في دفع بطل الرواية الأولى للهروب. وإنما هيأت لهذا البطل الأجواء التي تظهره على حقيقته وتظهر أنانيته وروحه الانهزامية. كما يعكس واقع المثقف العربي المثالي، والذي تنهاى نظرياته وتتحطم على صخرة الواقع، حين لا يقتدرن قوله بالتطبيق والفعل وتحمل المسؤولية.

لقد جاءت هذه الرواية لتقرر بأن ما عمله البطل في رواية «كانت السماء زرقاء» هو المراوغة والتملص من المسؤولية، وهو الأنانية بعينها، الأمر الذي يرفضه مقياس الحكمة والعقل والشعور الصادق المخلص المتمثل في فاطمة «ذات الثوب الأزرق» ويرفضه الجيل القادم المتمثل في «الطفل» الذي ترعاه. وجاءت أحداثها لتقرر أيضا: أن البناء لا يتم بالهروب أو المعالجات النظرية وحدها، وإنما يتم بالتصدي الحقيقي للواقع، والسعي لتغييره بالعمل، وبالعبرور الفعلي إلى الضفاف الأخرى المضيئة، ولتؤيد مقولة فلسفية نادى بها بعض أقطاب الوجوديين، ومفادها: (إن الإنسان مسؤول عن اختياره وعن مصيره وأنه يجب أن يضع نفسه أمام كينونته. أي أمام وجوده الإنساني، ومسؤوليته ليست أمام ذاته فقط، بل أمام الآخرين الذين يلتزم معهم في وجوده، وهو مسؤول في كل الحالات والوضعيات التي يلتزم بها، لأنه في الحقيقة يضع ذاته في جميع هذه الظروف المختلفة من السلوك الإنساني، ويتلبس بها) (32).

وكما تدين هذه الرواية البطل في «كانت

والتنظير الذي يطرحه في سياق مجرى الأحداث في الروايات الأربع المذكورة.

أما من حيث التكنيك الروائي فقد سارت رواية «كانت السماء زرقاء» وفق تقنيات حديثة خاصة، في رسم شخصياتها وعرض الأطر الزمانية والمكانية التي تحركت فيها أحداثها. فقد اعتدنا أن نواجه في كثير من الروايات العربية التقليدية، كما سبق القول، شخصيات معينة محددة الجوانب معلومة الهوية معلنة الأسماء يتأزم بينها موقف من المواقف لكي ينحل بعد ذلك حلا ينبع من داخل الرواية. أما في هذه الرواية فإننا نجد أنفسنا أمام شخصيات مجهولة الهوية، غير مسماة. كأنها أشباح أو طيوف تتجلى في حلم، رغم العلاقات المنطقية الواضحة بينها، ورغم إمكانية اكتشاف بعض ملامحها المعنوية والنفسية وتحديد انتماء كل منها وأهميته ودوره في تسيير أحداث الرواية، من خلال تفاعلها مع الإطار الذي تتحرك فيه. إننا نكتشف كفاية في، ومن خلال تداعي الأفكار والمراجعة الداخلية الذاتية المستمرة.

إن تعمية الشخصية وإغفال تسميتها، أو عدم تحديدها تحديدا تاما ربما تشعر القارئ بشيء من الغموض، إلا أنها في الحقيقة تزيد من أبعاد هذه الشخصية ومن فاعلية دورها إذا ما استغلت ببراعة، وتخرج بها عن إطارها الذاتي المحدود لتجعل منها رمزا ونموذجاً لأية شخصية تعيش نفس الواقع وتشهد نفس التجربة وتواجه نفس المصير، مما يجعل دور الرواية الوظيفي أكثر سعة وأهمية.

وهذه التقنية في رسم الشخصيات المقنعة نشهدها مطبقة في رواية الكاتب الأخرى «الحبل» ولكنها في «كانت السماء

السماء زرقاء» في هروبه وتنصله، فهي أيضا تدين بطل رواية «الحبل» أو (كاظم عبيد)، في مقابلته العتب بالعتب، السرقة بالسرقة، وتقول له: «إن الثوري الحقيقي لا يمارس عمليات إرهابية» (33) لأن هذه العمليات سيكون ضحاياها أبرياء. وقد أثبتت فشلها بالفعل.. إن الحل للتخلص من المعضلة المتأزمة، ليس في الانعزال والهروب الذي مارسه بطل الرواية الأولى، ولا في الخضوع والاستسلام أو الانتحار البطيء الذي مارسه (حميدة) و(كريم البصري) المخمور، وليس من نوع المواجهة التي اختارها (كاظم عبيد). وإنما الحل هو في الصمود والمشاركة والالتزام وتحمل المسؤولية. وهو أيضا في (التمرد والعصيان)، وإنما الحل هو في الصمود والمشاركة والالتزام وتحمل المسؤولية. وهو أيضا في (التمرد والعصيان)، وإن كان هذا التمرد والعصيان لا يعدو كما يقول (ألبير كامو): «أن يكون نوعاً من المسكن للآلام التي تسببها المعضلة نفسها» (34).

لقد تحول الدوار والقلق والغثيان في «كانت السماء زرقاء» إلى يأس واستسلام في «المستنقعات الضوئية»، ثم إلى مواجهة خفية متسترة بالظلام في رواية «الحبل»، ثم إلى تمرد وعصيان وثورة صريحة في «الضفاف الأخرى». وقد كان للثورة والعصيان أو (الإضراب) المنظم الذي نفذه عمال المصنع بإصرار دون عنف أثر في الاضطراب الإداري وفي بليلة ذهن مدير المصنع وحيرته وفزعه وإحراج موقفه، إلا أن هذه الثورة أو هذا «الإضراب مغامرة غير مأمونة العواقب» (35). وهكذا يمكننا أن نستكشف أو نستوحي من خلال كل هذه التحولات، ونحو عام، فلسفة الكاتب الخاصة،

زرقاء» تبدو أكثر بروزاً وأكثر فاعلية، حيث تتعدد الشخصيات الثانوية ذات الأدوار المعقدة الفاعلة في تجسيد التجربة الإنسانية وتجسيد أهدافها وانعكاساتها في هذه الرواية، ويتسع نطاق عملها وإطارها الحركي..

وإذا كانت بعض الروايات تبدأ في عرض الحقائق أو سرد الوقائع من بدايتها، ثم تنضج وتتلور بعد ذلك وتتأزم وتمتد خيوطها أو تتفرع وتتشعب لتتصافر بعضها وتلتقي ثم تحل وفق مسار طبيعي وتسلسل تاريخي ممتد في اتجاه واحد مستمر.. فإن الوقائع في هذه الرواية تسير وفق خطين رئيسيين متتابعين وزمن مستدير متقطع. حيث تبدأ الأحداث ساخنة من فصولها المتأخرة تقريباً، ثم يستدير الزمن وتعمل الذاكرة بحيوية تامة في استحضار فصول الرواية الأولى، وتتداخل هذه الأحداث وتتواصل خيوطها في توازن وقوة وإحكام، وينحو مستمر، وفق تقنية سيمائية، أو بالأحرى سيكوسيمائية، تقوم على الاسترجاع الفني أو ما يسمى بـ(Flashback) أو العرض المتأخر، كما يسميه (توماشفسكي).

يبدأ هذا الاسترجاع أو الاستدعاء في لحظات عفوية تسبح فيها الذكريات في تلقائية وفنية مثيرة منذ اللحظات الأولى فيقطع بين حين وآخر التسلسل الزمني المنطقي، ويستحضر الأحداث الماضية ليوضح ملابسات الموقف الفعلي ويشكل أصداء متناغمة تتواصل بها الأبعاد الزمنية والنفسية ويلتقي الماضي بالحاضر ويرتبط العالم الخارجي بالعمق الوجداني الداخلي. وهكذا تمتد خيوط الرواية في نسيج متسق وسياق متآلف، وفق خطين رئيسيين متوازيين: خط

الحدث العادي الذي يعتمد التقنية الروائية المألوفة. أي يعتمد العلاقات المفهومة الواضحة التي تسير في تطور تاريخي منطقي. وخط آخر ذهني غير منظور، وغير مراقب، يمتد عبر مونولوج داخلي وحديث فردي صامت، يخترق تيار الفكر ويسير في أنفاق الذاكرة ويغوص في أعماق اللاوعي، ليجعل من كان - يكون، كما يعبر (ليون سمرليان) Leon Sur-melian (36) ويؤسس للحاضر قواعد راسخة من الماضي، لتبدو الرواية بأكملها كياناً فنياً متماسكاً رصيناً. يشكل منطق التداعي جزءاً هاماً في بنائه.

إن الانفصال عن الوعي والعودة لنبش الماضي والتفتيش في أرشيف الذكريات لمعرفة الفصول التي حذفها الرقابة، على حد تعبير: Jacques Lacan (جاك لاكون) (37) ثم العودة مرة أخرى إلى وصل ما انقطع من الحديث الواعي في شكل خاطف لا يحس معه القارئ بالانفصال، لا يحتاج فقط إلى المهارة في تقنية «الفجوة» التي ينفذ منها العصاب لإعادة تحقيق التناغم مع عناصر الواقع» (38) وإنما يحتاج أيضاً إلى الذكاء الذي يمكن أن يخترق حواجز الزمن ويسير عبر أنفاق الذاكرة ويغوص في أعماقها ليلتقط ما يتناسب مع الموقف وينطلق بأبعاده ومؤثراته ويعود في سرعة البرق، وقبل أن يفقد هذا الموقف وعنصره الحركي حرارته وحيويته، كما يحتاج إلى اللغة التي تصور أو تجسد تلك اللقطات والإماعات الخاطفة مع انعكاساتها وظلالها وتفرغها كلها في بوتقة واحدة وفي إطار موحد عفوي متلاحم، يشع بما فيه، دون إسهاب أو إسفاف.

لقد برع الكاتب في استخدامه لمنطق

للطبيب صالح. حيث تنمو الشخصية المحورية في الرواية الأخيرة - شخصية مصطفى سعيد - وتظهر سماتها وملامحها وأبعادها النفسية ونزاعاتها الوجدانية الباطنية وتبرز جذور الواقع المتأصل فيها بنحو تدريجي مطرد من خلال الربط التلقائي المحكم بين الماضي والحاضر، بين الزمن المنطقي والزمن النفسي، عن طريق الاستبطان والاسترجاع وعمل الذاكرة، فتعكس لنا شخصية الإنسان في عزلته وبؤسه وصراعه وهروبه بنحو مشابه نسبيا لما في رواية «كانت السماء زرقاء» (41) وحلقاتها المرتبطة في الروايات الثلاث الأخرى المذكورة.

إن حادثة رواية «كانت السماء زرقاء» وجدتتها وسعتها ومظاهر التحول فيها تبرز بحق وبصورة واضحة في ما استفادته من تجارب الرواية الحديثة ومنهجها الذي يقترب فيه الفن القصصي أو العمل الروائي المتميز بالقدرة الفائقة على التجريد والاستبطان والتحليل النفسي. واتخاذ الحديث الفردي الداخلي أو المناجاة الدرامية كطريق للكشف عن العالم الداخلي أو الوجوه الخفية للشخصيات ومزج الخبرات الخارجية مع الخبرات الداخلية كما يعبر (ليون سرمليان) Leon Surmelian (42)، وتسجيل الأحاسيس والذكريات والأفكار والحقائق والأهداف التي لا تنطق بها الشخوص، لقد استغل الكاتب هذه المناهج بتلقائية وبراعة وإحكام، واستطاع عن طريق التداعي الحر والاسترجاع من الذاكرة واستحضار اللاوعي أن ينفذ إلى أذهان شخصياته في رواياته الأربع المذكورة، وفي الأولى منها بصورة أخص، نفوذا مباشرا، وأن يجول بحرية

التداعي، والتداعي الحر الذي لا يرتبط بزمان محدد، وفي اتخاذه وسيلة لإحكام الربط بين الماضي والحاضر، وجعل الزمنين في توازن مستمر حتى نهاية الرواية. كما أظهر براعة لا يستهان بها في جعل الحوار الخارجي في تآلف حميم مع الحوار الداخلي، وفي التقل والدوران بين تيار الوعي وتيار اللاوعي، وفي اختيار اللحظات الحاسمة والحالات النفسية التي تلائم هذا التنقل. وتحقق التجاوب الطبيعي العفوي بين العمق الوجداني والمنطق الذهني (39). وهكذا نجح في اختراق نفوس شخصياته وفي الكشف عن نواياها ونزاعاتها ونزواتها الوجدانية وعن أبعادها الداخلية والخارجية في إطار عفوي متآلف. كما أعطى الفورية للرواية وأكسبها مزيدا من الحيوية والجاذبية.

هذا التحليل النفسي الذي تنمو من خلاله شخصية الرواية بتلقائية وفنية، وهذه المواءمة الذكية بين العالم الخارجي والعالم الداخلي للشخصية والتعدد الانسيابي العفوي بين الماضي والحاضر، أو الزمن النفسي المستدير، كما يحلو لبعض النقاد أن يسميه (40)، نجده - وإن يكن على نحو نسبي متفاوت - في روايات إسماعيل فهد إسماعيل الثلاث الأخرى، حيث تشترك هذه الروايات مع «كانت السماء زرقاء» في المنهج والأسلوب والهدف العام، وعلى نحو ما نجده في الروايات الحديثة التي تهتم بالعالم الخارجي للشخصية الإنسانية، وبمعالجة الواقع من خلال اختراق أعماق هذه الشخصية والكشف عن خفاياها وحقائق أسرارها، مثل روايتي «الجريمة والعقاب» و«ملاحظات من تحت الأرض» لـ (ثيودور دوستويفسكي) Feodor Dostoevski، ورواية «موسم الهجرة إلى الشمال»

مطلقة في دواخلها، ويبحث بعفوية وحقق في أعمالها، ليكشف عما يدور في هذه الأعماق من تيارات خفية ومن نزعات ورغبات متصارعة.

إن الكشف عن واقع اللاوعي وتجريد الذات وتفكيك محتوى الشعور ونش طوايا العقل الباطن والبحث فيما ترسب في أعماق النفس الإنسانية ليس أمرا سهلا، لأن ما نراه من حياة الإنسان أكثر مما نراه، وأن تحت غطاء العقل الواعي كما يقول فرويد: مستتقع تنمو فيه الدوافع اللاعقلية وجذورها في الجنس والغريزة وسلطة الوالدين والتوقف والإحباط والتسلط (42)، بل إن للإنسان كما يصور (ألدوس هكسلي) Aldous Huxley خمس أو ست أنفس تظهر منها واحدة فقط كجزء من جبل الثلج العائم الذي يطفو على سطح الماء، ويظل الجزء الأكبر الباقي مغمورا (43). والبراعة تكمن في الكشف عن هذا الجزء المغمور أو عن مستويات أو طبقات منه مترسبة خفية. والروائي الناضج، كما يعبر أحد الباحثين هو الذي يتجه بحيوية وعفوية لا إلى الكشف عن الواقع الخارجي، وإنما إلى الكشف عن الحقيقة الداخلية في خصبها وتنوعها، الحقيقة الدفينة في دهاليز ذلك الجزء المغمور (44).

إن من أهم ما يميز الرواية الحديثة، هو أنها ترفض أساليب الرؤية السابقة ذات البعد الظاهري المحدد وتهتم بالنظر إلى الداخل، بالواقع النفسي أو العالم الداخلي للشخصيات، متخذة من الحقائق الظاهرة ومن الحركات الخارجية التي تقوم بها أو تؤديها منطلقات للبحث عن أسرارها الخفية ووجوهها المقنعة المستورة، ومن خلال ذلك يتم الكشف عن أبعاد الروح الإنسانية وتياراتها الداخلية اللا محدودة،

ومن هذا المنطلق تصبح مهمة الروائي المعاصر، كما تعبر (فرجينيا وولف) Vir- ginia Woolf «أن ينقل هذه الروح المتباينة غير المعروفة، وغير المحدودة.. بأقل ما يمكن مما يختلط بها من أشياء غريبة أو خارجية» (45). ولاشك أن هذه المهمة تكون أكثر أهمية وفاعلية وأثرا عندما يزداد ظهور الوضعيات المصطنعة في المجتمع، وتتفشى ظاهرة التقمص أو «التمثيل» كما يسميه الوجوديون، وتناقض الذات مع واقعها الظاهر، وتتفاقم حدة الصراع نتيجة لتبني الواقع المضاد لحقيقة الذات، تحت ضغوط خاصة وظروف أو حتميات معينة، مما يدعو إلى البحث عن الأسباب الموجبة لهذا التصنع وهذا التناقض وهذا الصراع النفسي، وكشف العوامل الرئيسة التي تكمن وراءه، والسعي بالتالي لتخليص الإنسان من كل ما يزيد شقاءه وقلقه واضطرابه.

لقد كان لتجربة بطل الرواية الأولى مع رفيقه الضابط وحوارهما المكشوف الجريء جانب مهم، ظهرت فيه جوانب من فنية الرواية في اتخاذ (46) طريقة الإسقاط وطريقة الاستبطان والتحليل النفسي وإبراز ما ترسب في أعماق الشخص من آثار وأصداء الماضي، فقد تمكن الكاتب من خلال هذه التجربة من تجريد شخصية بطل الرواية وشخصية رفيقه الضابط ومن تحديد الأبعاد الخفية في نفس ووجدان كل منهما: أي من الكشف عن سلوكهما الحقيقي ومثلما ومبادئهما الدينية والإنسانية وما اعتراها من زيف أو زعزعة واضطراب أو انحراف، واستطاع الوصول إلى أعماق ذات كل منهما عن طريق صهر كل منهما للآخر واختراق جوانبه الداخلية

انحدار وانهيأر(49).

إن البحث والاستقصاء التحليلي في محتوى العقل الباطن وسبر الأعماق اللاشعورية للشخصيات ظاهرة ملحوظة في الروايات الأربع كلها، إلا أنها تبرز في رواية «كانت السماء زرقاء» بصورة أكثر أهمية وأكثر إيجابية وفعالية في دور الرواية الوظيفي. حيث تتعدد شخصيات الإسقاط وموضوعاته في هذه الرواية، وتتسع مجالات العصاب والارتداد الذهني، كما تزداد حالات التداعي الحر وهواجس القلق والهذيان والحديث السري وآليات الدفاع والتبرير. وهكذا يتم استقراء ملامح الواقع الاجتماعي والانعكاسات أو المواقف المغايرة أو المضادة لهذا الواقع في إطار أوسع وفي شكل أكثر دقة وعمقا ووضوحا.

وتظهر طرافة رواية «كانت السماء زرقاء» وسعتها من ناحية أخرى في لغتها، فاللغة فيها عفوية سلسلة ميسرة، ولكنها ليست إنشائية منمقة، وليست خطابية أو عقلانية مباشرة يحكمها كلها التسلسل أو الترابط المنطقي الواعي، كما هو مألوف في كثير من الروايات العربية، وإنما هي لغة ذات طابع رمزي عميق الغور مختلف الطراز، والرمز فيها يسير في حركة ديناميكية مستمرة ليقدم في معظم الأحيان - مركبا من الوعي واللاوعي، من الإحساس والفكر أو الوجدان والعقل، وبيتعد بالعبارة عن معناها السطحي ودلالاتها أو إحياءاتها المستهلكة، ويوسع في آفاق اللغة وإحياءات الكلمة وتأثيراتها ليزيد من أبعاد التجربة وفنية الأداء.

إن أسلوب الرمز يواجه القارئ منذ بداية الرواية حتى آخرها، ويشعره بمدى عمقها ويبعث في نفسه إحساسا بأنها

البعيدة(47)، ومن خلال هذا التمحيص وهذا الصهر والاختراق تمكن من اكتشاف ذاته، ومن تعرية قطاعات عديدة منه تشتمل على عناصر بشرية مماثلة.

إن حديث الضابط في واقعه صدى لما كان يترسب في داخل البطل، وقد كان يعيش في حالة أشبه بحالة التقمص الكاملة لشخصيته، وقد كشف حوارهما الحاد الصريح عن أن كليهما معلق على أسلاك ماضيه البغيض، وأن كليهما يود الانسلاخ عن ذاته المعذبة، وكلاهما غائص في الوحل، محطم القوى، وفي حالة خزي مخجلة ومعاناة مؤلمة، يواجه سخرية الحياة التي جسدها شارلي شابلن، الذي (وضع جسده وحشر نفسه بمحض إرادته داخل ماكينة كبيرة تمكنت من جسده إلا رأسه فقد بقي خارجا، ووجهه إلى أسفل)(48).

وكذا كان بطل الرواية قد سعى خلال حوار الصريح الساخر مع الضابط لأن يدافع عن نفسه ويبرر تصرفاته ويكشف الدوافع الخفية وراء كثير من سلوكياته، وأن يسجل إدانته الصريحة للمجتمع كما أراد، فقد وضع السلطة السياسية التي كانت تقف وراء تلك الأحداث وتتصرف بمقدرات الشعب وتقرر مصيره أمام محكمة صارمة لا تعرف المداينة ولا تؤمن بالهدنة، واستطاع من خلال مرافعته ومناقشته المتعادلة ومواجهته الحادة مع الضابط الممثل لهذه السلطة، ومن خلال استجوابه المكشوف واستدراجه النفسي المتقصي له وكشفه لحقيقته المشينة، أن ينتزع منه اعترافه بإلحاده وانحرافه، وأن ينتزع من السلطة التي يمثّلها بالتالي إقرارها الضمني بعجزها وبمسؤوليتها تجاه ما حل بالمجتمع من بؤس وتعاسة وما آلت أو تؤول إليه هذه السلطة ذاتها من

يشوه وجوه المارة).

واللون الأزرق يرمز كذلك إلى ما تنطوي عليه النفس من رواسب الماضي الموحش التي تصل إلى حد يشبه الورم المتأصل، كما يرمز إلى ما ينطوي عليه الضمير أو الوجدان الإنساني من جوانب مفرغة مظلمة. وبذلك فإن اتخاذ هذا اللون يتلاءم مع منهج الاستبطان وعمليات التأمل والكشف التي تشكل خطا رئيسا في الرواية.

وقد اتخذ اللون الأزرق أيضا كرمز لحالات الاسترخاء العقلي المصاحبة للشعور بالأمل أو الحلم أو الخيال المحب للنفس، ولقد كان هناك خيال محب يشرق لبطل الرواية بين الحين والحين فيشده إلى شيء جميل من الماضي، رغم كراهة هذا الماضي «الفتاة ذات الثوب الأزرق لم تعد تفارق خياله لحظة، خيالاتها تطارده وتلح عليه» (51)، كان يحلم أن يعود لها مثل شارلي شابلن الذي «يضع يده في يد المتشردة، ويسيران معا عبر طريق سماء زرقاء غنية بالأضواء»، ولذلك كان، وبلا وعي منه تفتر شفتاه عن ابتسامة» (52) ولكن هذه الابتسامة كانت دائما مشوبة بالمرارة والحزن، رغم ما يبدو على البطل في أجواء الرواية عامة من حزن وكآبة وإحساس بمرارة الماضي وتعاسة الحاضر، ورغم سحب اليأس التي تبدو بين حين وآخر فإن هناك كوة تطل منها الشمس فتكشف الجانب الممتع المضيء في نفس البطل، الجانب الذي ارتبطت حياته فيه بتلك الفتاة فجعلت سماء هذه الحياة زرقاء حلوة كحلم ممتع جميل، رغم ما تلبدت فيها من غيوم، كانت سماء الحياة حالكة كئيبة، إلا أنها مع تلك الفتاة كانت زرقاء صافية.

استطاع الكاتب أن يجمع في اللون

بالفعل رواية مفصلة رغم قصرها، وأن أحداثها مستمرة ممتدة رغم اختصارها، وأنها نافذة الأثر وهادفة، لا تتحدث عن مشكلة آنية بمفردها وإنما سلسلة من المشاكل المعقدة الناشئة عن حالات القهر السياسي والاجتماعي المتأصل في الواقع العربي وحالات الفصامية والاكنتاب والهوس والكر المصاحبة لها، ولا تقدم حلا محددا لهذه المشاكل وإنما تشير إلى طائفة من الطروحات والحلول.

قد تتميز بعض رموز الرواية بأهميتها أو بروزها وظهورها بشكل خاص كالزرقعة أو الضوء واللون الأزرق الذي يبرز بشكل واضح بدءا من عنوان الرواية. حيث يبقى «كل شيء أزرق في الكون وهي السبب»، ويظل «اللون الأزرق يمتلك الطريق»، و«يفرق البطل» وتظل «المطرقة الزرقاء تعمل داخل رأسه» (50)، إلا أنه تبرز بالإضافة إلى ذلك بعض الحركات والإشارات والألوان الأخرى، وتبدو على جانب من الأهمية في الأسلوب الرمزي للرواية.

يرمز (اللون الأزرق) في العادة إلى الحزن والكآبة والجمود، وبذلك فهو ينسجم مع أحداث الرواية التي يبدو فيها من أجواء كئيبة محزنة سببها سكون الزمن وجمود الحاضر على أعقاب الماضي، وحالات القلق والحيرة والخوف والخدر والتسمم والسبات المشابه للموت، الذي تعرض له كل من بطل الرواية وصاحبه الضابط. ويكاد يستوي هذا اللون أو يلتقي في مدلوله في جانب من أحداث الرواية مع (اللون الأسود)، مع النزعات والنزوات الإنسانية الشريرة الموحشة، ومنها إنسانية بطل الرواية التي كانت في وقت مضى «سوداء» مثل (السائل المنطلق من مضخة شارلي شابلن)

الواسعة والإحساس العميق بالفرد والمجتمع، وهذا التحليل النفسي الذي يسبر غور النفس الإنسانية، وبهذا التداعي الذي يربط الماضي بالحاضر في خط متوازن محكم، وهذا الأسلوب الرمزي الجديد المؤثر، والفكرة البناء الهادفة واللغة السهلة الصافية. بهذه السمات كلها تشكل رواية «كانت السماء زرقاء» عملاً فنياً رائعاً، ضمن الحلقات الروائية الأخرى التي ارتبطت بها وشكلت حلقة أساسية في سلسلتها الرباعية المتواصلة.

الهوامش

1- إسماعيل فهد إسماعيل كاتب عربي من الكويت، له عدد من الروايات بالإضافة إلى ما أشير إليه في النص، منها: ملف الحادثة 67، الشياح، خطوة في الحلم، الطيور والأصدقاء، الأقفاس واللغة المشتركة، النيل يجري شمالاً، النيل الطعم والرائحة، إحداثيات زمن العزلة (سباعية)، يحدث أمس. كما أن له بعض الدراسات الأدبية.

2- انظر إسماعيل فهد إسماعيل، الضفاف الأخرى (بيروت- دار العودة- 1973) ص 7.

3- حول «الرواية الوجودية» وملاحها الرئيسة وتجارب الروائيين العرب فيها، انظر د. السعيد الورقي، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة (اسكندرية- دار المعرفة الجامعية- 1989م) ص ص 280- 314.

4- صلاح عبد الصبور، كانت السماء زرقاء، لإسماعيل فهد إسماعيل، (بيروت- دار العودة- 1970)، المقدمة- ص 9- 10.

5- د. عبدالمحسن طه بدر، تطور الرواية

الأزرق بعفوية بين الكآبة والحزن المقيت والشلل والخدر والموت وبين الإشراف والأمل والحيوية والحب، وبين الواقع والحلم. «السماء والبحر أزرقان. لكن الجوع والعوز أزرقان» (53). وجثة الضابط المتورمة المتسمة زرقاء أيضاً (54)، وهكذا يصبح هذا اللون رمزاً متعدد الدلالات ثري الأبعاد، منسجماً مع تيارات الرواية وأحداثها المتغيرة وأهدافها المتعددة.

أما (الأسلاك الشائكة) فقد استخدمت في الرواية أيضاً كرمز له انعكاساته الخاصة ودلالاته الثرية المتعددة. لقد استخدمت لترمز إلى الحدود المحرمة والأرض الصعبة، وإلى وضع اليد تسلطاً أو غصبا، ثم إلى القيود التي تعيق الفرد أو المجتمع عن تحقيق رغباته وأمنيته وتمنعه عن الماضي وتعرض طريقه، كما استخدمت لترمز إلى الحواجز الإنسانية التي خلقها الإنسان بنفسه لنفسه، ووضعها ليأسر نفسه بها أو ليظهر سطوته على الآخرين. وقد ارتبطت هذه (الأسلاك) بالضابط المعلق عليها لتشير إلى الماضي تارة، وإلى السطوة والقهر والإذلال تارة أخرى، وإلى الضياع والتشرد والموت البطيء ثالثة..

ولم تعد هذه هي المظاهر الوحيدة للأسلوب الرمزي المتبع في الرواية، وإنما تجلت قدرة الكاتب في تعبيراته الرمزية أيضاً، فقد جعل في كثير من عباراته من العمق وثراء المعنى وبعد الدلالة ما جعلها غنية بالمعاني والدلالات. وقد لعبت حركات شارلي شابلن في الفيلم الذي شاهده البطل مع فتاته أيضاً وتعليقاته على هذه الحركات دوراً في الأداء الرمزي وفي التعبير عن مهازل الحياة. بهذا العمق والثراء، وهذه الرؤية

22. إسماعيل فهد إسماعيل، الحبل، ط 2، بيروت: دار العودة، 1978م).
 23. انظر المصدر السابق، ص 58-64.
 24. انظر إسماعيل فهد إسماعيل، الضفاف الأخرى (بيروت- دار العودة- 1973م)، الصفحات 60-64.
 25. المصدر السابق، ص 73.
 26. إسماعيل فهد إسماعيل، كانت السماء زرقاء، ص 142.
 27. إسماعيل فهد إسماعيل، الحبل، ص 127.
 28. إسماعيل فهد إسماعيل، كانت السماء زرقاء، ص 42.
 29. انظر، كانت السماء زرقاء، ص 63.
 30. هذا النص والنص الذي سبقه مقتبس من رواية الضفاف الأخرى، ص 282، 283.
 31. انظر إسماعيل فهد إسماعيل، كانت السماء زرقاء، ص 63.
 32. انظر، غازي الأحمد، الوجودية، ص 40.
 33. إسماعيل فهد إسماعيل، الضفاف الأخرى، ص 260.
 34. غازي الأحمد، المصدر نفسه، ص 50.
 35. إسماعيل فهد إسماعيل، الضفاف الأخرى، ص 24.
 36. ليون سرمليان: «تقنية الرواية تيار الفكر والحديث الفردي الداخلي» ترجمة د. عبد الرحمن محمد رضا، الثقافة الأجنبية، ع 3 ص 2، خريف 1982م، ص 86.
 37. انظر: Jacques Lacan: Ecrit: A Selection. Sheridan, Alan (trans), (London, Tavistock, 1977). pp. 50.
 38. انظر د. محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة: دراسة ومعجم إنجليزي-

العربية الحديثة في مصر (1870- 1938)، ط 4 (القاهرة: دار المعارف- 1983م) ص 204.
 6. إسماعيل فهد إسماعيل، كانت السماء زرقاء، ص 45.
 7. هكذا يسميها جان بول سارتر. انظر غازي الأحمد، الوجودية فلسفة الواقع الإنساني (بيروت- دار مكتبة الحياة- 1964م)، ص 58-59.
 8. كانت السماء زرقاء، ص 98-99.
 9. المصدر السابق، ص 18-19.
 10. المصدر السابق، ص 19.
 11. انظر المصدر السابق، ص 52-53، وما بعدها: 71، 124-126...
 12. المصدر السابق، ص 52-53.
 13. انظر د. السعيد الورقي، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، ص 281-282.
 14. انظر كانت السماء زرقاء، ص 33، 52، 66، 79.
 15. المصدر السابق، ص 142.
 16. إسماعيل فهد إسماعيل، المستنقعات الضوئية، ط 3 (بيروت- دار العودة- 1979م)، ط 1 (1971م).
 17. المصدر السابق نفسه، ص 81-83.
 18. زوربا، أو (ألكسيس زورباس) اليوناني، هو بطل وعنوان لرواية مشهورة من تأليف الشاعر والروائي الإغريقي (نيكوس كازانتزكي) Nikos Kazantzaki.
 19. إسماعيل فهد إسماعيل، المستنقعات الضوئية، ص 73.
 20. انظر كولن ويلسن، ما بعد اللامتهم، ط 2، ترجمة يوسف شرور وعمرق (بيروت- دار الآداب، 1969م)، ص 87-88.
 21. إسماعيل فهد إسماعيل، المستنقعات الضوئية، ص 47.

- عربي (القاهرة - الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، 1996م)، ص 122 .
- 39 - انظر إسماعيل فهد إسماعيل، كانت السماء زرقاء، ص 24، 26، 30، 37، 40، 43، 47.
- 40 - د. طه وادي، دراسات في نقد الرواية (القاهرة: الهيئة المصرية العامة، 1989م)، ص 36.
- 41 - انظر د. أحمد محمد المعتوق: «القرية في موسم الهجرة إلى الشمال ودومة ود حامد: دراسة تحليلية نقدية في رواية موسم الهجرة إلى الشمال وقصة دومة ود حامد»، عالم الكتب، مج 12، ع 4 (ربيع الآخر 1413هـ - نوفمبر 1991م)، ص 470 - 489.
- 42 - ليون سرمليان: «تقنية الرواية تيار الفكر والحديث الفردي الداخلي»، ص 86.
- 42 - انظر د. محمود طه، دراسات لأعلام القصة في الأدب الإنجليزي الحديث (القاهرة - عالم الكتب، 1966م)، ص 37 - 38. انظر كذلك ص 39 نفس المصدر.
- 43 - المصدر السابق نفسه، ص 38.
- 44 - د. عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة، ص 205.
- 45 - انظر السعيد الورقي، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، ص 236 - 237.
- 46 - طريقة الإسقاط أو شخصيات الإسقاط Projection Characters، هي أن يسقط الفرد من خلالها على الآخرين أو ينسب إليهم ما لا تقبله ذاته.
- 47 - انظر إسماعيل فهد إسماعيل، كانت السماء زرقاء، ص 52 - 55، 75 - 78، 114 والصفحات الأخرى التي تليها.
- 48 - المصدر السابق، ص 82، انظر كذلك ص 231.
- 49 - انظر المصدر السابق، ص 50، 120 - 126، 131.
- 50 - المصدر السابق، ص 46، 50، 51، ص 34، ص 35، ص 50، ص 79 على التوالي.
- 51 - المصدر السابق، ص 52، 56.
- 52 - المصدر السابق، ص 142.
- 53 - إسماعيل فهد إسماعيل، الضفاف الأخرى، ص 24.
- 54 - إسماعيل فهد إسماعيل، كانت السماء زرقاء، ص 130.

يعتبر

الروائي إسماعيل فهد إسماعيل واحداً من الأقلام المتميزة والفاعلة في الأدب الكويتي الحديث، وقد حقق من خلال كتاباته كما وكيفاً جعله يحظى بشهرة قلما حظي بها غيره من أبناء الإمارة، كما جعله يتبوأ عن جدارة، مكانة خاصة إلى جانب الأسماء المؤثرة ضمن خارطة الإبداع العربي المعاصر. وتكمن أهمية كتابات فهد إسماعيل، علاوة على قيمتها الفنية، في كون صاحبها يحمل هم الوطن كهم شخصي، ويناضل بالأدوات المتاحة لديه من أجل وطن حر وسليم، فهو يتابع عن كثب، التحولات الخطيرة والصعبة التي باتت لا تقتصر على المظاهر السطحية للمعيش اليومي للأشخاص وحسب، وإنما أضحت تتهدد الأنسجة العميقة لمجتمعات النفط في الشرق العربي. إنه لا يكفي بالوصف المحايد للزلازل والشروخ، بل يعمل على وضع أسباب هذه الزلازل والشروخ تحت مجهر التشريح، وينخرط، بقلبه وجسده، في معالجة مكامن الأدواء تلافياً للكوارث المحتملة. فضلاً عن تجنده من أجل الحد من سطوة الصورة النمطية التي ما فتئت تتكون عن بلده كخزان ضخم من البترول ليس إلا. ويؤرقه أن تجد هذه الصورة السلبية بعض ما يؤكد لها في الواقع المعيش لبني جلدته، لذلك فإنه لا يني، في كتاباته، عن التنديد بالمسلكت المنحطة التي قد يسيء بها بعض المواطنين إلى وطنهم، مما يجعل، أحياناً، من الوطنية التي يحملونها عبئاً على هذا الوطن.

وفي هذا السياق تأتي روايته الأخيرة «بعيدا إلى هنا» المنشورة في خمس حلقات ضمن صحيفة «أخبار الأدب» (1) الأسبوعية المصرية لتدعم اختياره المبدئي للالتزام برصد آفات المجتمع الكويتي الذي

قراءة أولى:

«بعيدا إلى هنا»

بين الأطروحي والجمالي

• الحبيب الدائم ربي - المغرب

العمل كخادمة منزل في الكويت» وحرصت بدقة على مراعاة «الموجبات السلوكية»، ومع ذلك فقد وقعت في محذور لا يد لها فيه، لتلقى نفسها، هي الأمينة، في السجن بتهمة «خيانة الأمانة»، في الوقت ذاته الذي تأتيها رسالة مستعجلة من خطيبها سونيل الذي كلفته لينوب عنها في رعاية والدها أثناء السفر، يقول سونيل: «وعدتك أكتب إليك عما

يستجد من أخبارنا، لكنني وجدت نفسي عاجزا عن ذلك، أرجوك تعالي» الأمر الذي يفيد موت والدها «تحت الجراحة» التي استدانت لإجرائها له من «آل سعود» ما يرهن حياتها لديهم لسنوات، ولأنه بموت الأب صار لا جدوى للتضحية من أساسها، فقد انتحرت كوماري في السجن على صوت المؤذن! وهي في الخامسة والعشرين -تماما- كشجرة الشاي في بلادها، لقد أخبرها جدّها وهي صغيرة بأن «متوسط عمر نبتة الشاي خمسة وعشرين (كذا) عاما».

لقد عمدنا أن نعيد بناء حكاية «بعيدا إلى هنا» وفق الترسيم المدرسية للسرد الحكائي الخاضع لخطية الحدث في تعاقبه الدياكروني (الزمني) توخيا لعدم إرباك القارئ الذي لم تتح له بعد فرصة قراءة هذه الرواية -علما بأن هذا التلخيص للأحداث - لن يغنيه عن قراءة المتن للتمتع به والاستفادة منه.

ولعل ما يميز هذه الرواية، كبقاقي روايات فهد إسماعيل، هو «واقعيّتها» بالمعنى الذي تشكل فيه «الواقعية» شكلا من أشكال التعبير الأدبي والفني، أي جنوحها إلى إقامة مشاكلة بينها وبين الواقع المادي عبر وسائط لغوية وأسلوبية، بغية خلق واقع نصي موهم بالواقع الملموس، إن لم يكن أكثر «واقعية» منه!

راح ينأى شيئا فشيئا عن البساطة في العيش والإخلاص للقيم العربية والإسلامية الأصيلة. ليتوغل، في المقابل، بجنون في الأخلاقيات المتوحشة لمجتمعات الاستهلاك، في غياب شروط سليمة للهيكل الاستهلاكية، وتقوم هذه الرواية، على غرار باقي روايات فهد إسماعيل، على متن حكايتي بسيط لكنه بالغ الدلالة (2):

فالفاتة السيريلانكية سيرومي يوشيدا كوماري كانت ترى، شأن أبطال رواية «رجال في الشمس» لغسان كنفاني، خلاصها الوحيد للخروج من أزمته المادية الخانقة في السفر إلى الكويت للعمل كخادمة. لقد كان لكوماري من المسوغات لترك وطنها وأهلها أكثر مما كان لأبطال كنفاني الثلاثة مجتمعين (يتيمة الأم، ومسؤولة عن والدها المدمن العجوز الذي ينخره السرطان.. وكانت تنوق إلى الارتباط بخطيبها «سونيل» كجزء من سعادة مؤجلة..) وفوق ذلك كان تحت يديها -عكس الآخرين- عقد عمل «حقيقي».

وتمكنت، بالتالي، من الوصول إلى الكويت بطرق مشروعة، وعلى متن الخطوط الجوية الكويتية، بخلاف سواها الذين نفقوا في الصحراء بعد أن خدعهم المهربون ليستولوا -أخيرا- على ممتلكاتهم الصغيرة. لقد استطاعت كوماري أن تضغط على جرحها (الابتعاد عن العشيرة)، وتتألف مع مهامها كخادمة لدى «آل سعود». وهكذا نجحت بسرعة في ربط علاقة شبه أمومية مع طفل الأسرة الوحيد «خالد». ومنحه من المحبة أضعاف ما كانت تمنحه إياه والدته «دلال» المنصرف عنه إلى صديقاتها وحفلاتها. كانت كوماري قد تسلحت بما يكفي من النصائح لتفادي «ما يمكن أن تتعرض له شابة ذات مسحة جمال خلال

يدرك إلى أي حد هو مكشوف المواقع ومهدد، طالما أنه اختار وضع نفسه في مواجهة «مؤسسة» غدا لها سدنتها الذين يذودون عنها وتدافع عنهم. لكنه، مع ذلك، ورغم فضحه للمسكوت عنه ونبشه في الطابوهات والاسطوريات الجديدة - على حد عبارة رولان بارت - فإنه قد لا يخشى ممن يريدون ثنيه عن رسالته الفنية، بالمزايدة على وطنيته الخاصة، كما حاولوا ذلك مع ليلى العثمان وعالية شعيب مثلاً، فهو، بإنجازه الإبداعي، مثله مثل زملائه سليمان الخليفي وسليمان الشطي وليلى العثمان وهداية سلطان السالم وسواهم يعطون الدليل، بإنجازاتهم، على أن وطنهم ليس خزاناً ضخماً للبترول فقط وإنما هو كذلك خزان ضخم للإبداع، وهم، بالتالي، بانتمائهم - حقيقة ومجازاً - لتربة الوطن، يملكون مصداقية الكلام عن الوطن ومصادقة ملامسة جروحه النرجسية.

أجل، من حق أبناء الخليج العربي الاعتراض، على سبيل المثال، على ما جاء في روايته «البلدة الأخرى» للكاتب المصري إبراهيم عبدالمجيد، بدعوى أنها نص هجائي كتبه شخص «أجنبي» شوفيني النزعة. غير أنه ليس من حقهم أن يدفعوا شهادة «شاهد من أهلها»، ويتجاهلوا كلام فهد إسماعيل الذي هو واحد منهم. وبقسوته عليهم (وهو في الواقع يقسو على ذاته أيضاً) فإنما يفعل ذلك لا بدوافع مازوسادية تحركها نزعة باتولوجية تعويضية، وإنما لفرط حبه لهم انطلاقاً من «وعي ممكن» جدير بكتاب ملتزم (بالمعنى السارتري) ويمكن اختصار الخلفية الاجتماعية التي يشيد عليها كاتب «بعيدا إلى هنا» خطابه الأطروحي التالي:

- إن ظاهرة الوافدين في دول الخليج - وفي الكويت تحديداً - صارت ظاهرة

رغم أن الكلمات - بما هي أشكال فيزيقية - لا تتوفر على أية علاقة طبيعية بمراجعها (3). وعليه سيكون من غير «الواقعي» التأكد من حصول الوقائع والأحداث كما هي في الواقع، ولا تقصي آثار وسير كل من كوماري وسونيل وخالد وسعود ودلال خارج ما يؤسسه النص كمبنى حكائي وكنص تخيلي. إن شخوص الرواية غير موجودين كأشخاص محددين من لحم ودم. إنهم مجرد شخوص من ورق (تودوروف)، لكنهم مع ذلك موجودون كأنماط من السلوك تحفل بهم الحياة. ومشاكلهم حقيقية رغم أنهم غير حقيقيين تماما. فهناك خارج المتخيل وداخل الحياة آلاف النماذج، المماثلة لكوماري، التي تهم بجل مشاكلها خارج حدود الوطن. سواء عبر «قوارب الموت» نحو أوروبا أو أميركا، أو عبر مهربين وسماسرة ووكالات أسفار نحو دول الخليج، وفي الحالات جميعها قد تتحول الأحلام إلى كوابيس مزعجة. وربما تكون عنصرية أوروبا أو أميركا إزاء الآخرين مبررة تاريخياً وواقعياً، بيد أن «عنصرية» العرب تجاه غيرهم - عرباً وغير عرب - هي ما جعل الكاتب يقرع أجراس الخطر قبل فوات الأوان.

لقد استند إسماعيل فهد إسماعيل في «بعيدا إلى هنا» إلى نفس المرجعية التي تحكمت في سيرورته الإبداعية الجادة والطويلة، والمتتبع لأعماله سيجد منشغلاً على الدوام بالقضايا القومية الكبرى، إلى جانب انشغاله بالمخاض الذي تتعرض له الكويت وجاراتها من دول الخليج العربي، وهو مخاض - كما أسلفنا، شاق وعسير، قد يقبّل نعمة البترول، ما لم يتم ترشيد فكر وسلوك المواطنين، إلى نقمة. إن الكاتب عندما يندد بالعوائد الطارئة على المجتمع الكويتي لا يحتمي بمظلة واقية وأمنة، فهو

بمسلكيات تتناقض مع التقاليد العربية لهذا المجتمع.

2- إن سلوك بعض الكويتيين في التعامل مع الوافدين قد يضر بالصورة الاعتبارية للوطن، والتماذي في تقديم ما يكرس التمثيلات السلبية عن الإنسان الكويتي من طرف الإنسان الكويتي نفسه، ككائن بترولي مفرغ من المشاعر والقيم والمبادئ والأهداف، ولا قدرة له على خدمة نفسه بنفسه، هو اعتداء صارخ على مقدسات الوطن وتمريغ لسمعته في التراب.

3- إن التفكير في الكويت أو سواها من بلاد الغربة كملاذ لضمآن العيش الكريم للوافدين خرافة يكذبها الواقع والتاريخ، فالغصن لا يتبرعم إلا في تربته الأصلية. فكم من الباحثين، في المنافي، عن لقمة خبز ألفوا أنفسهم، لأسباب أو أخرى، مجرمين أو ضحايا اعتداء أو تدليس (لفهد إسماعيل عدة قصص أخرى تعالج نفس التيمة «الغرض»).

وعليه فإن رواية «بعيدا إلى هذا» ترسم بحصافة كبيرة (5) معالم النفق المظلم الذي ينتظر الوافدين إلى الكويت. وخاصة الخادמות الآسيويات ذوات الكفاءة المتدنية، حيث لا شيء من أحلامهن المضفرة بالأوهام والمطرزة بالأمانى قد يتحقق عدا احتمالات الاغتصاب والسجن والطرود والانتحار، والرواية مرافعة ضد الظلم وامتهان الإنسان لأخيه الإنسان في مجتمع كان إلى عهد قريب رمزا للتسامح والتقوى والنزوع الفطري النقي. وهي كذلك إدانة للترهل الذي بدأ يصيب المجتمع الكويتي في ما هو جوهرى ضمن تكوينه.

هذه باختصار هي بعض المحددات الأساسية النازمة للروافد الأطروحية والمرجععية لرواية «بعيدا إلى هنا»، وهي

سوسيولوجية وسيكولوجية وأنتروبولوجية لافتة لا يمكن التغاضي عن بعض مظهراتها ولا تقدير حجم تداعياتها «وتكاد تنفرد القصة (والرواية) في منطقة الخليج والجزيرة العربية بموضوع (الخدم) من دون القصص العالمية أو العربية» (4) لقد عالجت الرواية - شأن روايات وقصص خليجية أخرى «هذه القضايا، من خلال موقف فضحت فيه هشاشة الأسرة، ومفاهيمها القائمة على علاقة «السيد والعبد» وكذلك فضحت مساوئ العلاقة بين «السيد والعبد»، مما يؤدي إلى سوء تربية الأولاد، وإهمال البيت، والتفكك الأسري». فحين يغدو عدد الوافدين أكثر من عدد السكان الأصليين، وحين يآلف المواطنون الأصليون حياة الخمول معتمدين على جيوش الخدم حتى في الأمور التافهة، وحين توكل تربية الأبناء (أغلى رأس مال وطني) إلى خادمت ذوات ثقافات مختلفة وديانات مختلفة (كوماري كانت بوزية ولا تتكلم العربية) مع ما يترتب عن هذه التربية من «غتراب» وحرمان عاطفي بين الأبناء وآبائهم (الطفل خالد أصيب بصدمة نفسية عندما «انتزع» من الخادمة حين اقتيدت إلى السجن، بالرغم من وجود أمه بجانبه، «فالأوممة ليست حملا وولادة وكفى»). وحين يحصل هذا وأكثر منه فإن المجتمع سيصاب، ولاشك، في مقتل.

وعن هذه المرجعية تتقاطع خيوط الخطاب الأطروحي في الرواية التي نذكر منها:

1- إن التلقائية والبساطة كصفات ظلت تطبع القيم العربية الأصلية في المجتمع الكويتي، بدأت، اليوم، عند بعض حديثي النعمة، آيلة للانقراض. وصار التعامل مع الوافدين يكتسي «أبهة كاذبة» مشوبة

التقنيات الحداثية (7) (تقطيع المشاهد، تفسير خطية السرد، توظيف تيار الوعي، تداخل الأزمنة والأفضية، التوازي، الطباق لإبراز المفارقات في المواقف وتصعيد الأفعال الدرامية...). ومن ثم فليس عبثاً من الناحية الدلالية - أن تنتحر كوماري (البوذية) في الكويت (الإسلامية) في السجن وعلى صوت المؤذن!، وليس من قبيل الصدفة الفنية أن تترك «الخضرة النازعة للون الأسود تغطي المساحات كلها» في كولومبو ونوريليا، وتأتي للبحث عن خلاصها في الصحراء (!)، كذلك فإن اختيار بطله الرواية من ديانة بوذية يعطى للتأويل مشروعيته ويفتح النص على أمداء رحبة، فما دامت البوذية تؤمن بتناسخ الأرواح، فقد ماتت كوماري (دون أن تموت) لتذهب روحها لشجرة شاي أخرى (كوماري ثانية) قد تلقى، والحال هذه، المصير ذاته في أرض الغربة (الكويت!).

بوسعنا أن نعدد الأمثلة النصية لهذا الاشتغال الجمالي في الرواية كأن نبحت في دلالة عنوان الرواية «بعيدا إلى هنا» باعتباره علامة سوسيونصية حاملة بالمفارقات الصارخة، فكيف يكون البعد إلى هنا والحال أن البعد لا يكون إلا إلى هناك؟ ألا يشكل هذا البعد «اغتراباً» للذات - هنا والآن - عن نفسها في خضم التحولات المتسارعة؟!

وأن نقدم فرضيات حول الوظيفة الإيحائية والرمزية للأسماء (خالد، سعود، دلال...)، بيد أننا سنقتصر على الإشارة إلى أن الكاتب مارس شططا في الاشتغال على اللغة قدر شططه في الدفاع عن أطروحاته، وحرص أحيانا على جعل اللغة في مستوى دق اللحظة المعبر عنها، إلا أن الرؤية، أحيانا، كلما اتسعت ضاقت العبارة (على حد قول النفري)، وشحن اللغة حد

عموما تنسجم مع المسار الإبداعي لصاحبها الذي كان (ولا يزال) ينظر إلى قيمة الفن من زاويته الوظيفية ودوره في التغيير الاجتماعي. ودأب على ترجيح النافع على الجميل، والأطروحي على الجمالي، وإسقاط العنصر الإيديولوجي على الشكل الروائي بفعل الظروف الموضوعية (6) التي يمتزج فيها الحس الوطني بالحس القومي.

إن السارد في «بعيدا إلى هنا» يقدم الحكاية من وجهة النظر الأخرى: وجهة نظر غير الكويتي إلى الكويت وأهلها «كان رجل مكتبهم...»، «اتخذ محققهم كرسيا»، «حاجك محققهم»، «ستسمعينهم ينادونك بلغتهم»: «تعالى يا حمارة» إلخ، ويحتاج السرد من وجهة النظر الأخرى، وفق «نظرية الإدراك الاجتماعي» التي تعنى بتمثيلات الآخر عن الذات، إلى جرأة وتجرد قلما تتوفر للمبدعين، سيما حينما يكون على السارد - كما في هذه الرواية - أن ينصف الآخر في تمثله للذات تمثيلا قد لا يخدم هذه الذات كما تريد أن تكون.

غير أن «عنف المضمون» الأطروحي في «بعيدا إلى هنا» لا يقلل من أهمية الشرط الجمالي فيها، خاصة أن الرواية قد توسلت بمعمارية راعت عدم التفريط في الجمالي لصالح الأطروحي. فأول ما يلفت النظر في بناء الرواية، بغض النظر عن تشظي مقاطعها وتداخل أركانها، هو رهانها على التشويق كآلية ظلت تؤطر «أفق انتظار» المتلقي للسرود القديمة على اختلافها، والتشويق كما هو معلوم إجراء تقني لدفع القارئ إلى سلبية في التلقي، واختزاله المتعة (متعة التلقي) إلى متعة مرتبطة بالحدث، عبر سؤال يظل يقود خطواته القرآنية: (ثم ماذا بعد؟) فضلا عن كون الرواية قامت على مجموعة أخرى من

في مناسبة سابقة، بأن «بعيدا إلى هنا» نجحت في تعرية المسكوت عنه في مجتمع النفط وإزاحة الستار عما لا يقدر الآخرون، لأسباب أو أخرى، الإعلان عنه بصوت مسموع. لكنها، مع ذلك، ظلت صيحة مفردة في واد، طالما أنها توسلت بأداة غير صلبة، إن لم نقل مغشوشة (واللغة أداة الكاتب وحيلته) في العديد من جوانبها. ولأن محاولة تبليغ الأفكار والرؤى والانطباعات، في الكتابة، بلا لغة أو على الأرجح بلغة تعاني من العي والحبسة، يظل مهمة غير مفهومة، فإن الشطط في تمزيق أوصال اللغة لدى فهد إسماعيل جعل من روايته مجرد نداء يتردد «بعيدا إلى هنا»، في حين أن الهدف الذي يتقصده هو إيصال الصوت «بعيدا ولكن، إلى.. هناك»!

الهوامش:

- 1- تنظر الأعداد: 217-218-219-220-221 من العام 1997.
- 2- نستعيد هنا بشيء من التحوير ما سجلناه في مقال سابق: الحبيب الدائم ربي، «بعيدا إلى هناك» أخبار الأدب - عدد 224. 1997.
- 3- Micheal Riffaterre, L'illusion Ré- féren Fielle, in. Lillérature et réalité, é Seuil: 1989 - p. 82.
- 4- نورية الرومي: القصة في الخليج. مجلة فصول المصرية. المجلد 2. العدد 4. 1982.
- 5- انظر مقالنا السابق.
- 6- شكري عزيز ماضي، انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية 1978 - ص 152.
- 7- انظر مقالنا السابق.
- 8- نفسه.

المبالغة مزق أنسجتها، وهذا التمزيق، وإن كان قد أضفى أبعادا جمالية وتكوينية على بعض المقاطع الخاصة بالمونولوج (الحوار الداخلي) والفلاش باك (الاسترجاع)، فإنه أضر - فيما نظن ببعض تفصلات الكتابة، إذ «سقط» كلام الكاتب وأسلوبه عموما في ركافة مخلة. أفقدت النص قيمته الفعلية، وهي قيمة موضوعية أكيدة ما في ذلك شك. ونحن هنا لا نتكلم عن الكلام المشخص الذي يجوز فيه محاكاة رطانة العوام وحذقة النفاجين وتأتأة المصايين بالحبسة واللهجات المحلية واللغات الحرفية.. الخ. عبر الأسلبة والتهجين والتحوير (حسب الاصطلاحات الباختينية)، وإنما نقصد كلام السارد كذات تجسد الوعي النقدي الكائن والممكن لدى الكاتب (إسماعيل فهد إسماعيل). ونكتفي هنا بإيراد نماذج قليلة - من فيض كثير - يبدو فيها الاضطراب اللغوي والأسلوبي ماثلا للعيان «رغب يعبر باب غرفته إليه»، «آثر لا ينفذ رغبته يرى ابنه على التو»، «كان استعد يغادر سيارته»، «وجودك أشعرتك التخلي كله وجودك المكان وحيدة منقطعة»، «تواجدك بينهم كما حالة نفي في المكان.. الاغتراب أو الابتعاد.. لولا إلحاح رجلهم»، ونظن أن هذه العينة المأخوذة بعفوية من الحلقة الأولى من الرواية قد تسمح بتقدير حجم الخسارات التي ألحقها الكاتب المخضرم بروايته الجميلة حقا. وقد كان بوسعه تقادي هذه الخسارات بمراجعة تعابيره قدر مراجعة أفكاره المتأسكة. لربما يكون قد تقصّد ذلك مع سبق إصرار. إلا أنه يدرك أن إهمال اللغة، أو على الأصح تقويض أسس اللغة بذرائع لا تصمد كثيرا هو تقويض للمعمار الروائي وللرواية في الرواية.

نخلص بسرعة إلى إعادة ما قلناه (8)

خان الخليلي

أو أزمة الإنسان في المجتمع المعاصر

● بقلم: الدكتور محمد البصير- الجزائر

والمرض والبؤس والحرمان وشتى ألوان التخلف في أبشع صوره وأقذر أشكاله؟! ويبدو جليا أن نجيب محفوظ قد ركز على الفقر الذي يطحن فئات كثيرة من الشعب المصري، مبرزاً آثاره المدمرة في حياة هذه الفئات المحرومة المضطهدة مادياً ومعنوياً.

صور المؤلف ذلك تصويراً دقيقاً في رواياته الأربع: «القاهرة الجديدة» و«خان الخليلي» و«زقاق المدق» و«بداية ونهاية» وهي روايات من روائع الروائي العربي عامة.

ورواية «خان الخليلي» تصور حياً من أحياء القاهرة القديمة، وهو حي فقير يتخبط أهله في الفقر والذل والحرمان، حتى يرزح أهله تحت نير الاحتلال الإنجليزي في فترة اشتدت فيها أهوال الحرب العالمية الثانية حيث تكاثرت غارات القوات الألمانية وترسنتها الجهنمية مركزة قصفها الشديد على مدن مصر عامة وأحياء القاهرة خاصة.

في رواية «القاهرة الجديدة» صور نجيب محفوظ مدينة القاهرة بأحيائها الجديدة والقديمة تصويراً بارعاً قلماً نجد له مثيلاً في الروايات المصرية الأخرى. فأما الأحياء الجديدة في القاهرة فهي التي تتجلى فيها الطبقة الأرستقراطية الحاكمة ببذخها وترفها وتفسحها وانحلالها وفساد سلطاتها التشريعية والتنفيذية في فترة الأربعينيات. ومن ناحية أخرى تبرز صراعات أحزابها وتطاحنهم على كراسي الحكم سعياً منهم للحصول على المال والجاه والنفوذ. وأشار المؤلف في هذه الرواية إلى الصراعات الأيديولوجية والمذاهب الفكرية والتيارات الفلسفية المعاصرة التي تمر بها رحاب جامعة القاهرة واتجاهات طلابها المختلفة المتناقضة!!

أما أحياء القاهرة القديمة فهي أحياء تختلف اختلافاً جذرياً عن الأحياء الجديدة، فهي أحياء يكثر فيها الفقر

وما حي السكاكيني الذي فرت منه أسرة أحمد عاكف هربا من جحيم الحرب إلا خير شاهد على ذلك.

تصور رواية «خان الخليلي» إذن انتقال أسرة أحمد عاكف من منزلهم القديم في حي السكاكيني إلى خان الخليلي بالقاهرة القديمة فرارا من هول الدمار والخراب الذي أحدثته الحرب العالمية الثانية حيث كانت القوات الألمانية تشن غاراتها على أحياء القاهرة فتنتشر الرعب والفرع في قلوب سكانها بشكل مستمر. وكانت أسرة أحمد عاكف ترى أن خان الخليلي أكثر أمنا من غيره في تلك الحرب المستعر لهيبها، اعتقادا منها أن الطائرات الألمانية لا تقصف الأحياء الإسلامية. كحي الجامع الأزهر والسيدة زينب والحسين. ورغم هذا الاعتقاد الشائع لدى الأوساط الشعبية فإن هذا الحي لم يسلم من أهوال الحرب ومآسيها، وكان سكانه يهرعون كل ليلة إلى المخابئ خوفا من قصف الطائرات المتكرر على هذا الحي الشعبي القديم؟! <http://Archiv-beta.Sakhrit.com>

ونعرف من خلال السياق الروائي أن أسرة أحمد عاكف مكونة من أبيه وأمه وشقيقه رشدي موظف في بنك مصر في أسبوط والذي انتقل فيما بعد إلى القاهرة، وكانت أسرته فقيرة وزاد من تعقيد أمورها أن أحيل عائلها عاكف الأب على المعاش، وأن الأم قعيدة البيت دون عمل! وهذا ما جعل أحمد عاكف ينقطع عن دراسته الجامعية التي طالما كان يطمح إليها بلهفة بعد تخرجه محاميا كبيرا لكن ظروف أسرته الصعبة فوتت عليه تلك الفرصة الثمينة والتي تركت في نفسه جرحا عميقا ظل يعاني منه طول حياته، وقد اكتفى بوظيفة بسيطة في وزارة الأشغال العامة بمرتب صغير.

وفي خان الخليلي توطدت أواصر الصداقة بين أحمد عاكف والمعلم نونو الخطاط الذي لم يلبث أن عرفه بأصدقائه جماعة مقهى «الزهرة» وهم المعلم زفتة صاحب المقهى، والمعلم عباس شفة، وسليمان عتة المفتش بالتعليم الأولي، وسيد عارف أفندي، وكمال خليل أحد الموظفين بالمساحة، وأحمد راشد المحامي. وقد وجد أحمد عاكف بغيته عند أحمد راشد الذي كان يناقشه باستمرار في القضايا الفلسفية والعقائدية والأدبية في مقهى «الزهرة».

إن جماعة مقهى «الزهرة» التي انضم إليها أحمد عاكف تعد شريحة اجتماعية من الشعب المصري في فترة الأربعينيات من هذا القرن، هذه الشريحة الاجتماعية التي كانت تعاني من ضراوة الفقر والحرمان، وكانت حياتها سلسلة متصلة من الخيبات والانكسارات، تعيش حياة مضطربة قلقلة تفرح يوما وتحزن أياما، تسيطر عليها انوازع النفس ونزوات

في وسط هذا الجو الخانق وما يحيط به من أزمة اقتصادية وحرب عالمية ثانية مدمرة، لم يجد جماعة المقهى بدا من اللجوء إلى المخدرات والجنس تنفيسا عن همومهم وآلامهم التي أثقلت كاهلهم وحرمتهم من الراحة النفسية ولم يجدوا ملجأ ينسيهم قسوة الواقع المؤلم سوى شقة عباس شفة زوج عليات الفائزة معشوقة الأزواج حيث كانت جماعة المقهى تقضي هناك سهراتها كل ليلة، وهي ليال حمراء مليئة بالعبث والمجون والاستهتار، تدخن الحشيش حتى تصل إلى درجة الذهول، وغالبا ما تمارس الجنس مع عليات الفائزة التي كانت تشبع كل واحد من أفراد الجماعة، وكانت طاقتها

بالإسلام! ... سوف يعيد - بعد فروغه من الحرب - إلى الإسلام مجده الأول، وينشئ من الأمم الإسلامية اتحادا كبيرا، ثم يوثق بينه وبين ألمانيا بعهدود الصداقة والتحالف» (ص ٥٧).

هذا النص يبرز بوضوح أثر الدعاية التي تبثها وسائل الإعلام الألمانية في صفوف الأوساط الشعبية فتخدرها وتضلّلها وتجعلها تسرف في التفاؤل الساذج والتعلق بالسراب الخادع! وهذه المواقف من سكان الحي تؤكد بما لا يدع مجالا للشك أنهم لا يزالون يتخبطون في دياجير الجهل، تعشعش في أذهانهم العادات والتقاليد البالية، يعيشون حياة أقرب إلى الجهل منها إلى الوعي أو التفكير أو الفهم الصحيح، وأن معظم اهتماماتهم كانت منصبة حول انشغالاتهم اليومية كالبيع والشراء والتجارة الربحية، والبضائع الكاسدة واحتكار السلع حتى ترتفع أسعارها، وبناء على هذا التصور بحث أحد تجار الحي على احتكار السلع اللمنية قائلا: «ثلاثة أشياء أشير عليكم بالإكثار من اقتنائها: الذهب والنحاس والسجاد الفارسي فقيمتها ثابتة، تبيعونها وقت الشدة! وتنتفعون بها في تجهيز البنات» (١٥٤).

وأثناء سهرة جماعة المقهى وقبل أن يكثروا من تدخين المخدرات وتلعب بعقولهم، يكثر حديثهم عن الزواج والطلاق والجنس والفحولة وعلاقة الرجل بالمرأة، فالمعلم نونو مثلا يقول رأيه صراحة في المرأة: «المرأة في الأصل عجينة طرية، عليك أن تشكلها كما تشاء، واعلم أنها حيوان ناقص العقل والدين فكلّمها بأمرين: بالسياسة والعصا» (ص ٣٨).

وإذا كان هذا رأي المعلم نونو في المرأة

قوية في ممارسة الجنس مع الرجال، وهي أشد قوة من ممارسة الجنس من المعلم نونو الذي كان يفاخر جماعة المقهى بفحولته حيث كان يردد باستمرار بأنه يكفي مدينة من النساء! (ص ٣٨).

والمعلم نونو متزوج بأربع نساء ويفضل عشيقته عليات الفائزة عليهن لأنها تتصف ببعض الخصائص المحببة لديه منها: «أنها تحوي فضيلتين لا تجتمعان، فهي من ناحية كالكرة المنفوخة بصلابة، ومن ناحية أخرى تسوخ فيها الأصابع لينا» (ص ١٥٤).

أما أحمد عاكف فيقول عنها إنها لغز حين بهره جسدها الممتلئ الجذاب، وأنوثتها الطاغية وجمالها الفتان فصاح مندهشا: «كلا ما تلك بامرأة، إن هي إلا رمز لدنيا الشهوة الساخنة» (ص ١٥٦).

وكان المعلم نونو يشجعه على ممارسة الجنس مع فائزة العليات قائلا: «انتبه فالست تطلعك على السر الذي أشفى أزواج الحي، ما هذه بعجيرة ولكنها كن» (ص ١٥٤).

وكانت عليات الفائزة هي الأخرى التي قد بذلت كل ما تملك من وسائل الإثارة والإغراء محاولة أن توقعه في شباكها كما أوقعت سكان الحي لكن محاولتها فشلت تماما بسبب خوف أحمد عاكف وعجزه وتردده الذي فوت عليه فرصا كثيرة في هذا المجال؟!

ومن ناحية أخرى كان حديث سكان خان الخليلي يدور حول ظروف الحرب المدمرة التي اكتوى بنيرانها الكون كله ولم تسلم منها مصر نفسها إلا أن سكان هذا الحي كانوا لا يعبأون بهذه الحرب الكونية التي خربت كل شيء في العالم اعتقادا منهم بأن «هتلر ينطوي على احترام عميق للبقاء الإسلامية! بل إنه يبطن الإيمان

تصور يا إنسان إنني سمعت بالأمس بنت بائعة فجّل تدعو أختها تقول تعالي يا دارلنج!» (ص ٣٦).

وهكذا تعد رواية «خان الخليلي» صورة صادقة للمجتمع المصري في الأربعينيات زمن الحرب العالمية الثانية وما أفرزته من تفسخ وانحلال ومجون وإباحية مفرطة في الأوساط الاجتماعية.

وقد قدم المؤلف في هذه الرواية منظرا عاما لسكان الحي مبرزاً عاداتهم وأخلاقهم ومعتقداتهم وسذاجة تفكيرهم وعدم وعيهم للحالة المزرية التي يتخبطون فيها بشكل فظيع وفي هذا المعنى يقول نجيب محفوظ واصفا حالتهم على لسان أحمد راشد «لست أدري كيف تطيب الحياة لقوم عقلاء وهم يعلمون أن غالبية قومهم جياع لا يدخل بطونهم ما يقيم أودهم، جهلاء لا ترتفع عقولهم عن أدمغة الدواب، مرضى تستوطن الجراثيم أجسادهم الهزيلة» (ص ٦٩).

لقد زكّر المؤلف في هذه الرواية على الواقع الاجتماعي بكل تأثراته وتفاعلاته مبرزاً تلك العيوب والتناقضات الاجتماعية، شخصها حقيقة عارية من كل زيف وافتعال، حيث أشار المؤلف إلى ذلك التردي الأخلاقي والاجتماعي والسياسي الذي يعانيه الشعب المصري في تلك الفترة المظلمة، لقد عانى الكثير من القهر واليأس والاحباط كان سببها الرئيسي الاحتلال الإنجليزي وظروف الحرب العالمية الثانية وما نجم عنها من ضغط نفسي واجتماعي واقتصادي وسياسي... الخ، واقع جعل الحياة صعبة قاسية كانت نتيجة ذلك أن تفسحت المبادئ الأخلاقية وتدهورت العلاقات الاجتماعية، وتلاشت القيم الإنسانية

وهو رأي سكان الحي كافة وكلهم يشاطرونه الرأي، فهذا أحدهم يؤكد أن الزوجة التي عاشرت زوجها مدة طويلة «لا تساوي مليماً» (ص ١٥).

وهذا الرأي يشجع على تعدد الزوجات وأن كل رجل لديه المال بإمكانه أن يتزوج بفتاة صغيرة.

وانطلاقاً من هذا التصور فإن سكان هذا الحي لم يندهشوا أبداً عندما سمعوا خبر زواج سليمان عته الشيخ الدميم من كريمة العطار الشابة الجميلة الحسنة التي هي في سن ابنته؟! والواقع أن هذه الفتاة كانت أقصى أمنيتها أن تظفر بالمال والثياب الفاخرة والحلي الغالية ولا يهتمها بعد ذلك أن تتزوج شيخاً في السبعين!! «انظر إلى المال كيف يستذل الحسن؟ إن أقبح ما في عالمنا هو خنوع الفضائل والقيم السامية للضرورات الحيوانية. كيف سامت الحسنة نفسها لقبول يد هذا القرد الدميم؟! ولن يكون اجتماعهما زواجاً ولكنه جريمة مزدوجة تعد من ناحية سرقة ومن ناحية أخرى اغتصاباً، وما يزال جمالها فاضحاً لقبحه، وقبحه فاضحاً لجشعها» (ص ٨٢).

وكان حديث سكان الحي متشعباً يتناول قضايا ومواقف متعددة من أهمها تصدير فتيات خان الخليلي إلى الأحياء الأخرى الراقية حيث يبادرن إلى البحث عن العمل في بيوت الأغنياء وينصرف الكثير منهن إلى المتاجرة بأعراضهن فيبعن أجسادهن لجنود الحلفاء وتروج تجارتهن في سوق الدعارة وفي هذا المعنى يقول المعلم نونو: «فمن بعض أطراف هذا الحي تصدر الخادومات فتحولها الأحياء الأخرى إلى غانيات، في هذه الحرب قلبت الدنيا رأساً على عقب،

النبيلة، واضطربت الرؤى والمواقف الشخصية بسبب الشذوذ والانحراف الذي عم المجتمع بكافة فئاته المختلفة وطوائفه المتعددة.

وتنتقل أحداث رواية «خان الخليلي» إلى حي السكاكيني الذي كانت تقطنه أسرة أحمد عاكف قبل أن تضطرها الحرب إلى الخروج منه خوفاً على حياتها، وكان انتقال رشدي عاكف من أسيوط إلى القاهرة هو الحدث الرئيسي الذي دفع بأحداث الرواية إلى حي السكاكيني حيث ركز نجيب محفوظ على شلة رشدي التي لا تعرف حياتها سوى الليالي الصاخبة المليئة بالسكر والعريضة والمجون والقمار! وفي هذا المضمار يقول نجيب محفوظ عن رشدي وجماعته «كانوا جميعاً - مثله - في منتصف العقد الثالث، منهم من زامله في المدرسة أو من نشأ معه في السكاكيني، وكانوا جميعاً في المجون والإباحية والاستهتار والعريضة شخصاً واحداً».

(ص ٩٩). ولا يهمننا من حي السكاكيني إلا رشدي وجماعته، لأن رشدي كان قطب الأحداث في هذا الحي، وهو ذو شخصية مرحة جذابة مليئة بالثقة والأمل والتفاؤل والزهو والخيلاء، شخصية تجري في عروقها دماء حارة، كان شخصية مليئة حيوية وحركة ونشاطاً، وكان رشدي يتفجر شباباً وقوة وصحة تحدوه رغبة جامحة وتعلقاً شديداً بملذات الحياة وشهواتها! إنه يركض ركضاً سريعاً وراء اللهو واللعب والعبث والمجون وقد حرر نفسه من كل القيود والأغلال التي تقف عائقاً بينه وبين شهواته الجامحة وقد «انجذب نحو زمرة من الشبان ولهجوا جميعاً بمعاقرة الخمر ولعب القمار والتخبط في بؤر التهلك، واندفع مع التيار

في جنون» (ص ٨٧).

وقد اندفع رشدي بسرعة وحماس كبيرين سعياً وراء الحب والسعادة والنشوة طلباً للشهوات والملذات الحسية والجسدية، وغرق في مستنقع الخمر والتدخين والقمار والنساء حتى أذنيه بلا وعي ولا تفكير، وعاش فعلاً قصص الغرام الملتهبة بكل اندفاع الشباب وفورته، فامتألت حياته خلاعة ومجونا واستهتاراً، «وكانت له في الهوى أهواء وفي العشق فنون فعرف الحب الآثم والحب الطاهر! وتقلب في مظان السوء كما يجري وراء الحسان في السبل والميادين» (ص ٨٨).

وكان رشدي بوهيميا شهوانياً يركض وراء نزواته الطائشة يغمره الحب والفرح والأمل يتقدم بخطوات واسعة جريئة واثقة نحو حياة اللذة الحسية، يستمتع بهجة الحياة وملذاتها بقوة وعنف، لأنه كان يملك قدرة فائقة في جذب قلوب الفتيات إليه «ومن أقواله الماثورة في الغزل لا يجوز لمن يتصدى للحب أن يعرقل جهاده» بالحياء أو بالجزع أو بالخوف، انس كرامتك إذا كنت في أثر امرأة، لا تغضب إذا عنفتك ولا تحزن إذا سبتك فالتعنيف والسب من وقود الحب» (ص ٩٦).

إن رشدي سعى سعياً حثيثاً لتحقيق رغباته بكل قسوة وسرعة مستخدماً كل الحيل الممكنة التي توصله لتحقيق ملذاته الحسية دون خوف أو خضوع لأية سلطة سواء أكانت اجتماعية أم أخلاقية أم دينية حرصاً منه لإشباع نزواته وشهواته، مستعملاً كل ما يملك من وسائل الإغراء والإثارة رغبة منه في إرواء عطشه الجنسي، وقد وقع في شركه كثير من الفتيات، وكانت آخرهن جارته نوال التي

مرارة الخيبة والحسرة، تندب حظها العاثر الذي فوت عليها فرصة الزواج من رشدي الذي أحبته كثيرا وعلقت عليه آمالا كبيرة لكن آمالها تلاشت بموته !!

والواقع أن نوال كانت تكره الدراسة ومواصلة التعليم، وكانت أمنيتها أن تجد الزوج الذي كانت تنتظره في لهفة، وقد تعلق قلبها في بداية الأمر بأحمد راشد لكنها نفرت منه لأنه حثها على مواصلة الدراسة وصولا إلى الجامعة، وخفق قلبها بحب أحمد عاكف وشجعتة على ربط علاقة حب تنتهي بالزواج لكنها جفلت منه وابتعدت عنه لما اكتشفت عجزه وتردده وخوفه من المرأة! ولم تجد بغيتها وضالتها المنشودة إلا عند رشدي الذي اقتحم قلبها بجرأة وشجاعة فارتمت في أحضانها، فنوال إذن ربة بيت تقليدية تنتظر الزواج استعدادا لأشغال البيت وإنجاب الأطفال وتربيتهم، والسهر على راحة الزوج، وليس لها في الحياة غايات أو مطامح أو تطلعات أخرى، فهي إذن صورة من أمها أي أنها من الجيل التقليدي القديم!؟

وتتمحور أحداث الرواية حول أحمد عاكف الذي رسم المؤلف أبعاد شخصيته النفسية والاجتماعية والعاطفية والفكرية والعقائدية... الخ.

منذ الصفحات الأولى من الرواية يبرز لنا أحمد عاكف شحضا متجهما منقبضا تظهر عليه أمارات الحنق والضيق والتبرم من الحياة والمجتمع، وذلك مما عاناه من كبت وحرمان واضطراب، فعاش طوال حياته فريسة للضياغ المرهق والحيرة المدمرة بسبب شعوره بالعجز واحساسه بالنقص !!

خلب قلبها فنشأت بينها وبينه علاقة عاطفية متأججة في فترة قصيرة جدا تحولت بسرعة إلى خطبة، وفي هذا المعنى يقول نجيب محفوظ عن رشدي وعلاقته بنوال ومغامراته مع الفتيات الأخريات فقد كان «مستسلما لتيار الشهوات العارم. فلم يتعود قط أن يروض من جماح شهوته أو أن يحد من رغباته أو أن يشد من إرادته، إلا أن تردد أخيرا متحيرا، عينا على الحياة التي يلبي نداءها، وعينا على الفتاة التي يهاواها» (ص ١٤٠).

والملاحظ أن رشدي كان مستمتعا ببهجة الحياة وزينتها، مقبلا على المذات بقوة وعنف كبيرين كأنه كان في سباق محموم مع الموت، وظل يجمع بين انغماسه في الشهوات وحبه لنوال وكاد حبها أن يسيطر عليه كلية فيبادر إلى الزواج منها فورا، لولا أن مرض السل نشب مخالبه في صدره فجأة من جراء إهماله لصحته من جهة وانغماسه في شهواته من جهة أخرى، فأحس بالخطر القاتل يداهمه، حينئذ تكشف له الحقيقة المرة.

وقد حذر شقيقه أحمد حين رأى تدهور صحته، حذر من مغبة التماذي في الطيش والنزق والاستهتار، لكنه لم يستمع لنصائح شقيقه أحمد، وازداد إصرارا وعنادا وانغماسا في الشهوات. مما جعل صحته تزداد تدهورا وخطورة يوما بعد يوم، وكان يحث السير قدما نحو النهاية المحتومة غارقا في طيشه ونزواته حتى قتله مرض السل وهو في عنفوان شبابه، وقد دفع حياته ثمنا لشهواته العارمة التي لم تعرف حدودا، وبذلك تنتهي حياة رشدي نهاية مأساوية مؤلمة. مات رشدي وهو في ريعان الشباب وترك وراءه خطيبته تتجرع

يعادي المجتمع ويتمرد عليه ويحاول أن يتحداه بما تكون في نفسه من عوامل الحقد، فسار في حركة تمرده حتى حلت به المأساة وتحول ليكون نموذجا للضياع. ويتعرض أحمد عاكف لظروف مشابهة، فقد فصل والده لإهماله، فهناك شلل عضوي وهناك شلل معنوي لا يقل عنه ضراوة، فانزوى هذا الأب تائها، وورث الابن العبء، فكانت النتيجة أن عجز أحمد عاكف عن تحقيق آماله، فما استطاع أن يواصل تعليمه.

وإذا كان هذا الطرف جعل محجوبا يتمرد، فإنه اتخذ خطأ معاكسا بالنسبة لأحمد عاكف، فقد أسلم أمره وتعامل مع الحياة ظاهرا، فهو موظف ملتزم بوظيفته الصغيرة التي وفرت له حدا أدنى من العيش، وتيسر له الارتباط الشكلي بالحياة، وفي هذه العلاقة تجسم لاضطهاده فهي خيط يشد حول رقبتة كلما وعى حقيقة أمره وتجسم أمامه تضحيتة التي كان سببها انقطاع الأب عن العمل، فلولا أنه أتم دراسته لكان نجاحه مضمونا، فلا يجد تعويضا إلا أن يتحدث عن أقرانه الذين حالفهم الحظ، منتقدا مقارنا بينه وبين آنذاك، إلى آخر هذه السلسلة من العلاقة المثيرة للشفقة بينه وبين الحياة» (٣).

وظل أحمد عاكف يلزمه الفشل والإخفاق في كل محاولة يقوم بها، فقد حاول أن يكون محاميا ففشل، وحاول أن يكون عالما فأخفق وحاول أن يكون أدبيا فلم يحالفه النجاح، وظل موظفا بسيطا يحلم بأشياء عسيرة المنال. ولم يفشل أحمد عاكف في مواصلة التعليم العالي أو الحصول على وظيفة محترمة فحسب بل فشل أيضا في الحب والزواج أيضا. فقد خفق قلبه بالحب لما رأى جارته نوال تطلب

«وأحمد عاكف رغب في بدء حياته في دراسة القانون، ولكن آماله قبرت وتولد عنها إحساس عارم بالسخط والمرارة، وقد أراد أن يعوض حظه العاثر في التعليم فأكب على القراءة وقصر نفسه على الثقافة العربية القديمة، وبعد عن تيار الثقافة الحديثة فقد أصيب فكره أيضا بالجمود والقصر مثلما أصيبت حياته كلها. وقد ظل هذا الإخفاق يلزمه في كل عمل يقدم عليه. وكان خجله يقف سدا كبيرا بينه وبين مواجهة المواقف وذلك لكثرة ما واجه من الفشل والقنوط، فنحن أمام نموذج كان عجز الأب عن تحمل مسؤولية الأسرة سببا في أن تتحطم حياته وتصاب آماله جميعا بالإخفاق، فيضطر إلى التضحية وهو راغب عنها ويضطر إلى العمل وهو كاره له، ثم يحرم من تحقيق أعز أمنية لأبناء الطبقة المتوسطة وهي الالتحاق بالجامعة مما يورثه المرارة والألم» (٢).

وقد عاش أحمد عاكف حياة الخوف والتردد والخجل مشلول الفكر مغلول الإرادة لم يستطع أن ينفذ عن نفسه غبار الكسل والتراخي والالتكالية واللامبالاة، وراح يجر أذيال الخيبة والخسران متحسرا على إهدار الفرص الثمينة التي ضيعها لأنه كان يفتقر إلى روح الإيمان والأمل التي تدفعه إلى روح العمل والمثابرة حتى يحقق أهدافه وغاياته التي كان يطمح إليها، وذلك لا يمكن أن يتم بغير تضحية ونضال وجهد وعرق وكفاح، وهذه القيم كلها غير متوفرة تماما لدى أحمد عاكف لذلك لم يحالفه النجاح في محاولاته فانهمز!

«وهذا الجيل - جيل الهزيمة - إنما يمثل في حقيقته إدانة للعصر والمجتمع، فالظروف القاسية دفعت محجوبا إلى أن

«وذلك أنه يحب النساء حب كهل محروم، ويخافهن خوف غرير خجول، ويمقتهن مقت عاجز يائس» (ص ٢٨).

وكانت علاقة أحمد عاكف بأهل الحي وعلاقة واهية يتخللها الفتور وعدم الحماس وهي لا تتعدى الجلوس في مقهى «الزهرة» يتجاذب معهم أطراف الحديث في شتى مجالات الحياة وشؤونها المختلفة وكان يرى نفسه أنه أعلى منهم مستوى وأكثر ثقافة وأوسع معرفة ترفعا منه واستصغارا لأنهم ولم يشك لحظة واحدة أنه سيجد من يضاهيه أو يتفوق عليه علما ومعرفة حتى اصطدم فجأة بأحمد راشد وما لبث أن اكتشف بعد مناقشته في القضايا الفكرية والعقائدية عقم أفكاره وضالة ثقافته فتحطمت كبريائه وجرحت كرامته فتجرع المرارة والألم.

«لقد وصل إلى قاع اليأس، وتكونت في داخله بؤرة التمرد ولكنه اتخذ مسارا آخر عن محجوب، فكانت عزلة ضربها على عزلة، عزلة جديدة ابتعد فيها عن الناس، وتأكيدا لهذه العزلة والتمرد الهادئ مال في اتجاهه السياسي إلى الحزب المغلوب على أمره بصرف النظر عن مبادئه السياسية وكأنه يضع نفسه في موقف زعيم هذا الحزب، يتلقى ضروب الاضطهاد والاعتداء، وهو بهذا يسقط ما في نفسه على الخارج فكلاهما مضطهد يعيش منزويا عن تيار الحياة العارم!! ومع هذه العزلة التي مارس فيها حياته اخترمت عزلة أخرى سمات الفكر، فهو في عجزه عن تحقيق طموحه أوى إلى مكتبه وكتبه وهي مثله تمثل جيلا مضى وتعرض مباحث قديمة لا صلة لها بالحاضر أو ما فيه، فزاده هذا بعدا عن الجيل، وإيغالا في التاريخ.

من النافذة وتشجعه على مغازلتها لكنه لم يجرؤ على مصارحتها بأنه يحبها وظلت مشاعره مكبوتة في صدره ولم يستطع أن يبوح لها أو يترجمها إلى كلمات رقيقة تستميل قلبها فتنجذب إليه وتبادل حبا بحب وفضلت محاولته معها في الحب الذي ينتهي إلى زواج، كما فشلت محاولته الأولى مع تلك الفتاة اليهودية جارته التي شجعتة على أن يقبلها فلم يجسر على ذلك حتى أرغمتة على تقبلها!! فقبلها وهو يرتعد خوفا وخجلا!! «فأحمد عاكف أحب وصدى في حبه وهو أيضا منعزل غير متلائم مع الواقع، وحيد غريب شديد البؤس والضياح، إن مأساته هي أن يعرف ويعي ولكنه لا يستطيع أن يفعل شيئا في سبيل معرفته ووعيه، إنه لا يحصل بثقافته حتى على الاطمئنان الداخلي كل ما يحدث له هو أن يصبح مثل الفصن المكسور من شجرة كبيرة لا تحس به» (٤). وعندما فشل في تجربة الحب قرر أن يتزوج فخطب ابنة أحد التجار المرموقين طلبه بحجة أن «مرتبه صغير وعمره كبير» (ص ٣٢).

وأثارت هذه الخيبة في نفسه آلاما وأحزانا فازداد كرها للمرأة وبغضا لها، وابتعادا عنها ونفورا منها. وقد «اتخذت تجربته مع المرأة أكثر من صورة، وفي مراحل متعددة من عمره، وكما تأكد الاضطهاد في الدنيا الواسعة، نجده تجمع أيضا في هذا العنصر العاطفي، فمحاولته كانت تبدأ مع أية بادرة أمل، ولكن سرعان ما تفشل، لما طبع عليه من تردد وخوف، فينسحب مرة أخرى، وهكذا تظل المرأة رمزا مشيرا إلى رغبة أحمد في الاتصال الاجتماعي، مقدمة لنا فشله الدائم في تحقيق هذا الاتصال» (٥).

عاكف إنما يظهر من خلال هذين النموذجين فنلاحظ التقابل المستمر بينه وبينها، ومن خلال هذا التقابل تزداد شخصية أحمد عاكف انكشافا.

يمثل أخوه رشدي نقيصا ايجابيا في المستوى العاطفي، فعلى حين يمضي في تخبطه بين أحلام وشرود ونشوة - وهي كلها عواطف لا تخرج إلى حيز الفعل وإنما تظل مكبوتة تحول العوائق دون إخراجها - تصل رسالة أخيه منبئةً بقدمه، وسرعان ما يستطيع هذا الشاب أن يبدأ علاقته مع هذه الجارة، فهو ينوي الحب ويبدأ بالممارسة الفعلية، فبينما أحمد عاكف يفكر ويتأمل ويناجي نفسه باحثا عن الوسائل الكفيلة بتقريبه من نوال، كان رشدي قد حقق هذا الاتصال» (٧)

وكان أحمد عاكف خامل العقل بليد الذهن، يتخبط في مشاكل وهمة لا حصر لها، وأنه لم يتكيف مع الأوضاع المستجدة ولم يساير ركب التطور الذي يتقدم إلى الأمام باستمرار لأن عقليته محدودة صيقة تنحصر في قواعد معينة يلتزم بها في حياته لا يحيد عنها مهما تغيرت الظروف وتبدلت الأحوال!!

«وكانت شخصية أحمد عاكف تمثل مزيجا من العناصر المرفوضة والمقبولة في رؤية نجيب محفوظ. فهو وإن كان طموحا بدرجة قاسية ومبالغ فيها إلا أن طموحه ليس طموحا ماديا حيوانيا، فهو يطمح إلى المجد كما يطمح إلى المرأة، وقد بدأت مأساته حين تعطل والده عن العمل مكررا نفس موقف والد محبوب عبدالدايم ولكنه كشف صفة أخرى من صفات الإنسان الناجي بقبوله التضحية بتعليمه العالي من أجل أسرته. وظل طوال الرواية يحمل صليبه ضائقا بطموحه المحبط باستمرار، وإن كان صابرا راضيا

وهذه الصلة التي تربطه بالماضي، وهذه الاحساس الذي تمكن في نفسه من أنه مضطهد، وأن عبقريته فقدتها الأمة، جعله يكتفي بإثبات وجوده عن طريق تلك التسمية التي أطلقها عليه العاملون معه حين سموه بالفيلسوف، واكتفى بجلسة المحاضر بين زملائه يثبت من خلالها وجوده المحطم» (٦)

والواقع أن أحمد عاكف ينظر إلى الحياة والمجتمع نظرة قاتمة شديدة السواد لأن حياته كانت خاوية فارغة جدباء، لم يستطع أن يجعلها عامرة بالحب حافلة فياضة بالعمل المثمر والنشاط الجم، مكثفيا بالأمان والأحلام التي سرعان ما تبددت بعد أن اصطدمت بصلابة الواقع وجهامته، ومن جراء ذلك عاش حياة مملة راكدة في أجواء مليئة بالضباب والغوضى والارتباك. وظلت نظرتة سطحية لم تتغلغل إلى أعماق المشكلة التي يتخبط فيها، ولم يقم قط بأية محاولة جادة تخرجه من هذا المأرق الذي وقع فيه فيعمل جاهدا من أجل التخلص من هذه الوضعية المزرية التي يتخبط فيها، ويحاول بقدر الإمكان امتلاك رؤية حقيقة يقف من خلالها على جوهر مشكلته العويصة وإدراك كنهها والإمام بها من مختلف أبعادها وبغير ذلك فإن أية محاولة لا تأخذ هذه الحقيقة بعين الاعتبار يكون مصيرها الفشل الذريع.

«وعلى الطرف الثاني كانت هناك حركة أخرى، تتحرك في مسار مناقض لسلوك أحمد عاكف، كاشفة موقفه بوضوح، حيث تتحرك في مجال تقف دونه كوامن العجز في شخصه.

تمثل هذا بأخيه رشدي في الجانب العاطفي، وبأحمد راشد في الجانب الفكري، النقيض الايجابي لسلبية أحمد

من ثمن أو تضحي في سبيل المبدأ بكل غال ونفيس. وأحمد عاكف فضلا عن ذلك كله شخصية بعيدة كل البعد عن الحياة الزاخرة بالكفاح والطموح ومحبة العلم والتطلع إلى المعالي مسيطرة للعصر ومعيشة للواقع.

يبدو للقارئ من الوهلة الأولى لرواية «خان الخليلي» أن أحمد عاكف نسخة من مأمون رضوان في «القاهرة الجديدة» نظرا لوجه الشبه الضئيل بينهما في مناقشة قضية الدين والعلم، ولكن القارئ المتفحص يدحض هذه الموازنة وينفيها بشكل قاطع، فمأمون رضوان شخصية سوية مستقيمة ومثقفة ثقافة عالية. بينما شخصية أحمد عاكف غير سوية يشعر بالنقص، وبالاضطهاد، فأراد أن يكون عالما لكنه فشل وأراد مواصلة دراسته فترسب كما سبق أن أشرنا إليه ومن هنا تركزت المأساة في شخصيته المأزومة المضطهدة. فانطفأت عنده شعلة النشاط والإرادة ووصل إلى حالة من الجمود والتخبر بشكل قاطع!

وهنا يتبادر إلى الذهن سؤال كبير هو: ما الأسباب والدوافع التي جعلت أحمد عاكف يحس إحساسا حادا بالاضطهاد، ويشعر شعورا قويا بالحرمان؟

إجابة عن هذا السؤال يمكننا أن نعزو ذلك إلى عدة أسباب نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: أنه حاول أن يكون ناجحا في دراسته وفي حبه وفي زواجه وفي وظيفته، حاول أن يكون شخصية ناجحة قوية لكن الظروف الاجتماعية كانت أقوى منه فأعاقته ووقفت ضده، فلم تتحقق أحلامه ومطامحه فلم يحالفه الحظ ولازمه سوء الطالع مدة طويلة! ونظر حوله فإذا بالمعلم نونو متزوج بأربع نساء في الشقة وعشيقة خارج

في نفس الوقت، هذا بالإضافة إلى إيمانه وتدينه». (٨)

وفي رواية «القاهرة الجديدة» نجد أربعة طلبة جمعتهم زمالة الدراسة بالجامعة المصرية، وتباينوا بعد ذلك في المنزح الفكري والسلوكي إلا أن هذا لم يمنعهم من أن يتنافسوا في القضايا الفكرية والأيديولوجية والسياسية والاجتماعية في بيئة متفتحة تسمح لهم بأن يمارسوا نشاطهم الفكري والأيديولوجي في حرية وانطلاق بينما الأمر يختلف تماما في رواية «خان الخليلي» إذ لا نجد سوى شخصين مثقفين أحدهما موظف صغير أما الثاني فهو محام بسيط، يعيشان في بيئة شعبية فقيرة جاهلة منغلقة على نفسها، بعيدة عن كل تطور مهما كان نوعه.

في رواية «خان الخليلي» يرسم نجيب محفوظ صورة للصراع بين الدين والعلم من جديد بين أحمد عاكف وأحمد راشد وصورة الصراع هنا صورة باهتة تختلف عن الصورة التي رسمها نجيب محفوظ في «القاهرة الجديدة» لأن شخصية أحمد عاكف رغم أنها شخصية متدينة فهي لا تناقش قضايا الدين كثيرا ولا تكافح من أجله أو تدعو إليه أو ترغب فيه مثل شخصية مأمون رضوان في «القاهرة الجديدة» أو شخصية عبدالمنعم شوكت في «السكرية» لذلك لا ينبغي أن تكون شخصية أحمد عاكف امتدادا فكريا لشخصية مأمون رضوان ولا تستطيع أن ترقى إلى شخصية عبدالمنعم شوكت، لأنها شخصية سلبية هروبية لا تستطيع مواجهة الواقع ولا مجابهة الخصوم! فأنى يكون لهذه الشخصية المثقلة بهمومها الذاتية وآلامها النفسية أن تناضل في سبيل العقيدة مهما كلفها ذلك

أردت التفوق في مجتمعنا فعليك بالقحة والكذب والرياء ولا تنس نصيبك من الغباء والجهل» (ص ١٦).

فأحمد عاكف يربأ بنفسه أن يكون كاذبا منافقا مداهنا ويأنف أن يرتمي في أوحال المادة التي يتكالب عليها الماديون في جشع وأنانية في مجتمع متفسخ يحاول فيه كل فرد الدفاع عن مصالحه الخاصة قبل كل شيء.

وليس من شك في أن أحمد عاكف كان طيب القلب نقي السريرة نظيف اليد بعيدا عن كل العيوب والنقائص التي تحط من قيمة الإنسان وتهبط به إلى حضيض الحيوانية.

وكان أحمد عاكف على وعي تام بهذه الحقيقة التي لم تغب عن باله لحظة فهو يؤكد ذلك قائلا: «والله لو أردت أن أكون عظيما في مصر ما عجزت... ولكن قاتل الله الكرامة!» (ص ١٦).

فمشكلة أحمد عاكف إذن تكمن في عقدة الكرامة فقد كان متشبعا بعزة النفس وكرامتها، متمسكا بالغايات السامية، والأهداف النبيلة التي طهرته من أدنان المادة.

وربما كانت عقدة الكرامة هي التي أثرت فيه وغيّرت مجرى حياته، فسببت له الفشل والإخفاق في كل خطوة كان يخطوها، فغرق في هموم الدنيا وأحزانها، ورغم كل معاناته وآلامه. فإنه لم يحاول قط أن يغير من مواقفه وأهدافه الأساسية التي رسمها لنفسه وهو أن يظل متمسكا بقيم الحق والعدل والإيثار والتضحية ونكران الذات وصلة الرحم وحب الغير. وكان يأمل دائما في ألا يختل ميزان العدل. لكن الظروف الاجتماعية الظالمة خيبت آماله فازداد سخطا وتبرما، صابا جام غضبه على تلك الأوضاع الاجتماعية

الشقية، بينما هو أعزب يكره المرأة ويمقتها، ومد بصره فوجد أحمد راشد محاميا ينعم بالصحة والشباب والوظيفة المحترمة، بينما هو ما يزال موظفا صغيرا يتقاضى مرتبا ضئيلا. في حين رأى جماعة من تجار المواشي في زاوية من المقهى يعدون الأموال بالملايين حينئذ ثار سخطا على حظه العاشر!

وقد تأزمت مشكلته بشكل كبير حين وضع شقيقه رشدي أصبعه على الجرح الذي يؤله فائرا بركان غضبه حين صدمه قائلا: «إن بقاء رجل مثلك عشرين عاما في الدرجة الثامنة ظلم قبيح وسيئة ذميمة» (ص ١٣٦).

ولم يقف الأمر عند هذا الحد بل إنه تفاقم بشكل خطير حيث وجد أحمد عاكف نفسه محروما من الصحة والسعادة والرفاهية والوظيفة المحترمة. وهو الذي كان يطمح في بداية حياته أن يكون شخصية مكتملة من الناحية المادية والمعنوية وحدث ما لم يكن يتصوره إذ وجد جميع الفرص المتاحة ينعم بها غيره من المتسلقين والانتهازيين والوصوليين الذين يتلونون كالحرباء ويلبسون لكل حالة لبوسها ويميلون حيث تميل الرياح يدوسون في سبيل منافعهم الذاتية على كل القيم والمثل والمبادئ الإنسانية!!

وإذا كان هؤلاء الانتهازيون يلهثون جريا وراء الوظائف السامية تحقيقا لمصالحهم الشخصية دون أن يعيروا المصلحة العامة أي اعتبار؟!

فإن أحمد عاكف يمقت مقتنا شديدا تلك الأساليب الملتوية التي تحقق لأصحابها أموالا ملوثة قذرة. وكان أحمد عاكف يدرك ذلك جيدا فينفّر من تلك الوظائف والأموال التي تأتي عن طريق الدسائس والمؤامرات الدنيئة فهو يصرح قائلا: «إذا

المتعفة التي كانت حاجزا كبيرا حال دون تحقيق أحلامه ومطامحه، «فلو اعتدل ميزان العدالة في هذا الوطن ما عاقه من اتمام تعليمه عائق، وبلغ ما يشتهي من الشرف في الحياة» (ص ٦٩).

«ولعل أحمد راشد في «خان الخليلي» امتداد فكري لعلي طه في «القاهرة الجديدة» لكن مع غياب الطرف الآخر الذي يمثل فكر جماعة الإخوان المسلمين حقا كان أحمد عاكف يمثل جانب الفكر الديني لكنه كان ضيق الأفق محدود الثقافة تنحصر مطالعته في بعض الكتب الدينية والأدبية ذات الطابع التقليدي يراه المثل الأعلى في اكتساب تقدير الناس وإضفاء هالة العلماء والمفكرين وما هكذا كان الفكر الديني عند جماعة الإخوان المسلمين» (٩)

«إن أحمد عاكف بطل الرواية نمط آخر للامتنى كذلك، ولكن على نحو يختلف عن عدم انتماء محجوب، ذلك لأنه عدم انتماء نابع عن عجز وخجل وتورط، وفي المقابل أحمد عاكف نجد في الرواية طرفا لثنائية متمثلا في أحمد راشد، وهو صورة أخرى من صور علي طه من الناحية الفكرية والعلمية والمادية، وإن اختلفت معه شكلا ومزاجا. وأغلب الخلاف بينهما يحتدم عبر الرواية بين القديم والجديد، بين الصوفية والعلم، بين السلبية والإيجابية والجمود والتغيير» (١٠).

«لقد برز أحمد راشد في هذه الرواية امتداد فكريا لعلي طه في «القاهرة الجديدة» فهو دائب الحوار مع أحمد عاكف، وفي هذا الحوار يتبدى إيمانه بالفكر الاشتراكي» (١١) مؤكدا كرهه الشديد للماضي وعدم الالتفات إليه أبدا ويعتقد أن لكل عصر رسله، ومن رسل

هذا العصر فرويد وماركس.

«لقد هيأت فلسفة فرويد للفرد فرص النجاة من أمراض الحياة الجنسية التي تلعب في حياتنا الدور الجوهرى. ونهج كارل ماركس سبيل التحرر من الشقاء الاجتماعي، أليس كذلك؟» (ص ٤٨).

وهذا الالاحاح على ضرورة المواجهة بين العلم والدين يبلورها أحمد راشد قائلا: «لا غنى عن التسليح بالعلم للمكافح الحق، لا للاستغراق في تأملاته ولكن لتحرير النفس من أصفاد الأوهام والترهات فكما أنقذتنا الديانات من الوثنية ينبغي أن ينقذنا العلم من الديانات» (ص ٧٠).

وقد حاول أحمد عاكف أن يبرز ثقافته الدينية لخصمه لكن هذه المحاولة أثبتت فشل صاحبها وأبرزت عجزه التام. فلنستمع لهذا الحوار الدائر بين الطرفين، إذ يرى أحمد عاكف: «إن في الدين ظاهرا حسييا للعلوم وجوهرا عقليا للمفكرين، فهناك حقائق لا يضيق المثقف بالإيمان بها مثل الله والناموس الإلهي والعقل الفعال»

فهو الشاب منكبيه استهانه وقال:

- إن العلماء المعاصرين يعلمون بما في الذرة من عناصر وبما وراء عالمنا الشمسي من ملايين العوالم، فأين الله؟ وما أساطير الديانات! وما جدوى التفكير في مسائل لا يمكن أن تحل، وبين أيدينا مسائل لا حصر لها يمكن أن تحل وينبغي أن نجد لها حلا؟» (ص ٤٩). ومن خلال هذه المناقشة اكتشف أحمد عاكف عالما جديدا من الثقافة لم يطرقه من قبل وهذا ما جعله يفكر متألما: «يا لها من آراء! فرويد وماركس، الذرات وملايين العوالم، الاشتراكية! واختلس منه نظرات ملتعبة بالحق والكراهية والحقن فما كان يظن قط أنه سيعثر في خان الخليلي على من يتحدى ثقافته ويجبره على التسليم بأن فوق كل ذي علم عليم! أفلا يظفر بالراحة

في هذه الدنيا؟» (ص ٥٠).

«لقد أفاق على حقيقة مذهلة غفل عنها طيلة عشرين عاما إذ يقن عجز ثقافته وقصورها، وقد رماها أحمد راشد بأنها عود إلى الماضي وبدأ يعايش تجربة الفشل من جديد، وقد أيقن أن الزمن يفلت منه وأيقن كذلك عقم محاولاته للحاق بركب الثقافة المعاصرة وأخذ يتساءل محزوناً» (١٢).

«كيف غابت عنه دنيا المعرفة الحديثة؟ وكيف يستكمل ما فاتته منها؟ ومتى يحاضر في فرويد وماركس كما يستطيع أن يحاضر في إخوان الصفاء وابن ميمون؟» (ص ٧٣).

هذا وقد بدأت شخصيته المأزومة والمنغلقة تنكشف، وبدأت معارفه وثقافته - التي كان يزهى بها ويعتقد أنه بلغ فيها شأواً بعيداً قلما يدانيه أحد - ضئيلة محدودة لا تثبت طويلاً أمام حصيلة أحمد راشد المحامي العملية والفلسفية وبخاصة في مجال الفكر الاشتراكي «ومن خلال تقديم نموذج أحمد عاكف على هذا النحو نستبين أن نجيب محفوظ أراد أن يقدم نموذجاً يلخص فيه كل معاني الإحباط والقهر بحيث إننا من خلال هذا النموذج نستطيع أن ننبين ملامح جيل بأكمله قال عنه نجيب محفوظ إن جيلنا - يقصد جيله - نشأ مكبوتاً يكس في داخل نفسه العقد والانطوائية والحرمان والطبقية والفقر وقلة الكرامة والخوف من ضياع لقمة العيش. فكان نموذج أحمد عاكف إسقاطاً لكل ملامح هذا الجيل، ولهذا فقد أحكم نجيب محفوظ في حلقة الفشل حول أحمد عاكف فكشف كذلك عن محدودية ثقافته وكيف انحصر في نطاق ضيق حجب عنه التعرف على الفكر المعاصر» (١٣).

فالقارئ إذن أمام إنسان فقد ثقته في نفسه وفي الحياة والمجتمع، وعاش حياة

العزلة والزهد، يتخبط في مشاكل وهمية لا حصر لها وشيئاً فشيئاً أخذت تنكشف له الحقيقة، وتيقن أنه في أزمة لم يستطع منها مخرجاً. وبعد أن أحس بعجزه عن التصدي والمقاومة أثر الهروب على مواجهة الواقع ومتطلباته.

وقد تضافرت ظروف نفسية واجتماعية واقتصادية وسياسية جعلته كثير التشكي والتذمر وشتم الحياة. لينتهي أمره إلى ما انتهى إليه من تشاؤم وسوداوية قاتمة؟! وفي الأخير ركن إلى الاستسلام والخضوع للوحدة والعزلة والإنزواء!

لأن الحياة لا ترحم ولا تكثر بصيحات الشاكين ومواقفهم الانهزامية المتخاذلة، استمع إليه وهو يصرخ باكياً يمزق قلبه. «إلى الكهف المظلم، كهف الوحدة والوحشة إلى القبر البارد. قبر اليأس والقنوط» (١٢٠).

لقد كان أحمد عاكف يشعر شعوراً قوياً بهموه ومشاكله الشخصية التي سببت له الضيق والضرر وكدرت صفو حياته ففقد الاستقرار النفسي ومال إلى الوحدة والانزواء فراراً من مجابهة الواقع ومواجهة الحقيقة. إنه لم يعرف كيف يتكيف مع واقعه، ويقبل على الحياة بخيرها وشرها، وأن يساير الظروف التي يعيش في وسطها، ويغير المواقف التي يجب تغييرها، لأن الحياة في تغير مستمر قد غابت عن أحمد عاكف مدة طويلة فضاعت منه فرص كثيرة كان بإمكانه تحقيقها. فهو لم يكن على استعداد لخوض غمار الحياة الزاخرة بالكفاح والنضال اليومي المتواصل، فانفلت منه زمام المبادرة، وانصرف عن العمل الجاد المثمر الذي سيعود عليه بالفائدة المرجوة. فعاش حياة رتيبة مملة لا جديد فيها، فاستسلم لليأس دون مقاومة، وانطوى على نفسه ساخناً على الحياة

وشخصية أحمد عاكف ترمز إلى فئة محرومة ومضطهدة مقهورة نفسيا واجتماعيا واقتصاديا وسياسيا في مصر خاصة وفي العالم الثالث عامة.

ومن جهة أخرى لابد من الإشارة إلى أن شخصية أحمد راشد لا تشغل حيزا كبيرا في الرواية وأنه ليس بشخصية قوية تطغي على الأحداث وتسيطر عليها من البداية إلى النهاية فتلعب دورا بارزا على المستوى الفكري أو العقائدي لتزيد الرواية عمقا وثراء وتنوعا، بل إن هذه الشخصية تمر مروراً سريعاً تاركة وراءها جملة من اللحظات والإشارات وهي عبارة عن ومضات خاطفة عن الأيديولوجية الماركسية التي تغنى بها كثيرا في المقهى دون أن تترجم هذه الأقوال إلى أفعال وتتجسد على أرض الواقع الملموس لأنها مجرد أفكار مضللة خادعة وشعارات جوفاء أثبت الواقع زيفها ونفاقها وهو ما عجل بموتها وفنائها!!

وحتى تجربة الحب لا يعرف أحمد راشد عنها شيئا ولم تخطر على بال، لأن أحاسيسه ومشاعره وعواطفه كلها جافة لأنه كان مشغولا بالاشتراكية ومحو العقائد البالية، وتأجيج الصراع بين الطبقات الاجتماعية وسيادة الطبقة العاملة، ومحاربة البورجوازية، غير مهتم بالأمور العاطفية كالغزل والحب والزواج...

«ونلاحظ أن موقفه من الفتاة لا يختلف عن موقف علي طه من إحسان شحاته الذي أدى إلى ضياعها، فهو يقف من نوال موقف المعلم والمنتقد في آن واحد، وكانت عواطفه متحجرة تجاهها ويحدثها حديثا لا تفقه معناه، لذلك تزداد منه جفولا، لآرائه ومواقفه التي لم ينجح في نقلها إليها».

وعن تناقض موقفه الفكري والمذهبي يقول عنه أحد النقاد: «فأحمد راشد المحامي الاشتراكي، يبرز أمامنا بصورة المتحدث والمتفلسف والعاجز عن الفعل، فهو متلائم مع الواقع، ويتعامل معه. أضف إلى ذلك أنه محام ناجح يثرثر على قهوة بين طوائف لا تعرف ماذا يقول. وليس عجبا أن يضع فيه نجيب محفوظ عيبا في خلقته فعينه اليسرى بالذات زجاجية!! وفي هذه إشارة واضحة إلى الجانب الناقص من رؤياه الفكرية، فهو ينظر إلى الحياة والأشياء بعين واحدة، أو قل من وجهة نظر واحدة». (١٥)

وهناك رأي آخر لبعض النقاد حول العين اليسرى الزجاجية وما ترمز إليه فيقول: «وقد عبر المؤلف في رواية خان الخليلي عن رفضه الواضح للمادة والفلسفة المادية، ولطبيعة العصر الحديث المادية أيضا. كما يراها المؤلف. في تصويره لشخصية المحامي راشد الذي أفقده من عيونه تعبيرا عن كونه يرى الحياة بعين واحدة ومن رواية واحدة». (١٦)

وفي مكان آخر يؤكد الناقد هذه الفكرة قائلا: «وقد كشف المؤلف من خلاله عن كراهيته للفلسفة المادية والماركسية فجعله أعور يلبس دائما نظارة سوداء ليغطي عينه الزجاجية، ثقليل الدم، يكره كل قديم ومشايخ للحديث دائما». (١٧)

ومهما يكن من أمر فإن «الأحاديث التي دارت بين أحمد وعاكف وأحمد راشد عن المجتمع وأمراضه والاشتراكية والفقر والجهل والمرض والإلحاد والفلسفة والحرب العالمية الثانية، وإلى هنا يقتصر دور أحمد راشد على إعطاء صورة خلفية للمجتمع، وما عدا ذلك فلا يتعدى دور أحمد راشد حيزا آخر في وقوع الأحداث أو تغيير مجراها». (١٨)

لكن في نهاية الرواية بدأ المؤلف ينظر إلى أحمد عاكف بعين العطف والشفقة ففتح له الأبواب التي كان قد سدها في وجهه وأخذ يخفف من آلامه ومعاناته لأن بطله كان في حاجة ماسة إلى نفحة من الأمل ونسمة من التفاؤل تدخل الفرح والسرور إلى قلبه.

وبدأ أحمد عاكف يتأهب للانتقال إلى حي جديد، وعهد جديد، وحياة جديدة استعدادا للزوجة المنتظرة والترقية الوظيفية المرتقبة وعما قريب سيدخل عالما جديدا ينعم فيه بهدوء النفس وراحة البال والطمأنينة التي طالما انتظرها في شوق ولهفة. إنه يعيش الآن لحظات فرح وسرور تبدت له الحياة من خلالها جميلة فائنة بعد أن ابتسم له الحظ، فقرر الرحيل منتقلا إلى حي جديد تاركا وراءه حياة الضيق والقلق والخوف.

ويمكن أن نستخلص من أحداث رواية «خان الخليلي» ومواقف شخصياتها أنها كانت تعبيرا صادقا عن الجحيم المستعر الذي أحرق بنيرائه الإنسان المعاصر الذي تحمل عبئا كبيرا ومشقة عظيمة في عالم صاحب مضطرب تستعر فيه الحروب والأزمات الخائفة !!

إن نجيب محفوظ في روايته «خان الخليلي» قد اختار لغة عربية فصيحة مبسطة لا تعقيد فيها ولا غموض لتكون في مستوى الخاصة والعامة، لغة سهلة سواء في السرد أو الوصف أو الحوار. وكانت كلماتها منتقاة معبرة عن أدق المشاعر والأحاسيس، وقد صورت تصويرا بارعا خلجات النفس ونبضات القلب. إنها لوحة فنية مأخوذة من الواقع الاجتماعي الغني بالحركة والنشاط والحيوية.

وقد جمع المؤلف في لغة روايته بين وضوح العبارات وتسلسل الأفكار وكثرة المعاني العميقة التي زادت الرواية اتساعا وعمقا سواء على المستوى الواقعي أو على

ويرمز كل من أحمد عاكف وأحمد راشد إلى ذلك التناقض الحاد في مواقف الشخصيتين واختلاف وجهتي نظرهما في الكون والحياة والمجتمع، ذلك «أن كلا منهما مثقف، إلا أن أحدهما «عاكف» على نفسه وعلى الماضي، والآخر «راشد» يلم بالمعارف الحديثة ويؤمن بالعلم وتورقه المشاكل الاجتماعية والفوارق بين الطبقات، ولأول مرة يسمع أحمد عاكف أن المشكلات الاجتماعية تدخل في اختصاص المثقف» (١٩)

وأخيرا لقد استطاع نجيب محفوظ حقا أن يعبر عن آلام الإنسان ومأساته من خلال تصويره لشخصية أحمد عاكف الذي يرمز إلى أزمة الفرد ومحنته في فترة الحرب العالمية الثانية التي أحدثت من الاضطراب والفوضى ما تلاشى معه أمن الإنسان وراحته، أضف إلى ذلك عاملا آخر هو فساد النظام السياسي وبيروقراطيته الفظيعة التي تمحو إرادة الفرد وتسلبه الأمن والطمأنينة، فتتضخم مخاوفه وأوهامه إزاءها، وإزاء مواجهته لفساد الواقع ومرارة الحياة واضطهاد المجتمع.

والحق أن نجيب محفوظ قد شدد الخناق على أحمد عاكف في بداية الرواية فسد في وجهه جميع الأبواب التي قد توصله إلى النجاح في المجالات العلمية والعملية، وقد تجرع من خلال ذلك مرارة الكبت والحرمان، وعاش حياة البؤس والشقاء زادتها ضغوط الظروف الاجتماعية التي لا ترحم حدة وتفاقما. فكان قلبه يرتجف خوفا من تجربة الفشل والاخفاق التي عاشها وعانها بقلبه وعقله فكانت سببا مباشرا في تعقيد مشكلته المستعصية التي لم يجد لها حلا! وبسبب ذلك أخذ ينظر إلى الحياة نظرة قاتمة مظلمة لأن حياته تحولت إلى سلسلة متصلة من المعاناة والمكابدة.

وهذا ما جعل أسلوب المؤلف في هذه الرواية يمتاز بصدق الشعور وقوة التعبير ووضوح العبارة التي لا شك أنه يعبر تعبيراً صادقاً عن مضامين هذه الرواية وما اشتملت عليه من أبعاد فكرية ومشكلات اجتماعية وقضايا سياسية واقتصادية وأزمات نفسية وصراعات عقائدية وقيم إنسانية.

ومن ناحية أخرى فقد رسم نجيب محفوظ شخصيات روايته رسماً دقيقاً من الخارج وتعمق أغوارها النفسية من الداخل مما أضفى عليها بعداً إنسانياً عاماً، هو بعد إنسان عصرنا الذي تحيط به ظروف اجتماعية صعبة جعلته يقف حائراً ممزقاً يتخبط في كل اتجاه بحثاً عن الاستقرار المادي والمعنوي. وفي نهاية المطاف لا يجد سوى سراب خادع فيحاصره اليأس والاحباط من كل مكان، فيشعر بالغربة والضياع والقهر والتمزق النفسي خوفاً من مرارة الماضي وقسوة الحاضر وخوف المستقبل. إنها حقاً أزمة الإنسان المعاصر التي صورها نجيب محفوظ بدقة في هذه الرواية وفي غيرها من روايات الذهنية الأخرى. صور تلك الأزمة الخائفة تصويراً فنياً رائعاً مليئاً بالإشارات الموحية والدلالات العميقة والرموز الفنية المتعددة الصور والأشكال والأبعاد، إنها رواية فنية متمعة حقاً.

المصادر والمراجع

١. نجيب محفوظ، خان الخليلي، دار القلم - بيروت ط ١ / ١٩٧٢.
٢. فاطمة الزهراء محمد سعيد، الرمزية في أدب نجيب محفوظ، المؤسسة العربية

ص ٤٩.

٣. د. سليمان الشطي، الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ، المطبعة العصرية - الكويت. ط ١ / ١٩٧٦، ص ٧٨-٧٩.

٤. رجاء النقاش، أدباء معاصرون، وزارة الاعلام العراقية، ١٩٧٢، ص ١٢٢.

٥. د. سليمان الشطي، مرجع سابق ص ٨١.

٦. د. سليمان الشطي، مرجع سابق ص ٨٠.

٧. د. سليمان الشطي، مرجع سابق ص ٨٣-٨٤.

٨. د. عبدالمحسن البدر، نجيب محفوظ الرؤية والأداة، دار الثقافة للطباعة والنشر - القاهرة، ط ١ / ١٩٧٨، ص ٣٣١.

٩. د. شفيق السيد، اتجاهات الرواية المصرية، دار المعارف - القاهرة، ط ٢ / ١٩٧٨، ص ١٠٤.

١٠٥.

١٠. د. غالي شكري، نجيب محفوظ إبداع نصف قرن، دار الشروق - بيروت، القاهرة، ط ٢ / ١٩٨٩، ص ٢٩.

١١. د. شفيق السيد، مرجع سابق ص ١٠٥.

١٢. فاطمة الزهراء محمد سعيد، مرجع سابق، ص ٥٣.

١٣. فاطمة الزهراء محمد سعيد، مرجع سابق، ص ٥٣.

١٤. فاطمة الزهراء محمد سعيد، مرجع سابق، ص ٨٨.

١٥. د. سليمان الشطي، مرجع سابق، ص ٨٧.

١٦. د. عبدالمحسن بدر، مرجع سابق ص ٣٣٢.

١٧. د. نبيل راغب، قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة، ط ٣، ١٩٨٨، ص ٩٢.

١٨. د. فاطمة موسى، في الرواية العربية المعاصرة، الأنجلو المصرية - القاهرة، ١٩٧٢، ص ٧٠.

من عالم
الكاتب
الكبير
نجيب
محفوظ:



توظيف الحلم في قصة رحلة الموت!

• بقلم: حسين عيد

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

كيف تطورت المعالجة؟
وما تعليل ذلك؟

حلم يقظة:

ظهر توظيف نجيب محفوظ للحلم في أعماله، انطلاقاً من استخدامه كحلم يقظة في قصة «قاتل» - مجموعة «دنيا الله»، وفيها نتابع «بيومي» وهو شخصية هامشية، مشرد، لا عمل له منذ خروجه من السجن للمرة الثالثة. وازاء مرارة الواقع الذي يعيشه كان البديل، أو الملاذ هو

أبداع الكاتب الكبير نجيب محفوظ خمس عشرة مجموعة قصصية خلال مسيرته الأدبية، تشعبت فيها الموضوعات وتنوعت وتشابكت، وتطورت - تبعاً لذلك أساليب معالجتها فنياً.

هذه دراسة لاستخدام أحد الأساليب الفنية، وهو توظيف (الحلم)، وذلك في القصص القصيرة التي تمحورت حول (رحلة الموت)، في محاولة للإجابة عن عدد من الأسئلة:

كيف بدأ توظيف الحلم في تلك القصص؟

(أحلام اليقظة) «وغرق في الأحلام كما لم يغرق من قبل، أطعمة الخلفاء وحسان الحريم وبحور الشراب وجبال السطل، واسترجع أخيلة القصص التي كانت ترويها الرباب في قهوة خان جعفر منذ ربع قرن أو يزيد.. وهو برأس متلبد الشعر، وليس على الجسد المتورم بالأقدار الا جلباب متهرئ كالخيش تعشش فيه حشرات شتى، وكان يسكن في حجر بدرب دعبس بالحسينية حجرة في حوش ربع قديم، حيث ترقد أمه الضريرة نصف مشلولة، وهي عجوز تعيش على صدقات الفقراء من الجيران، هناك يأوى آخر الليل، وتمضي الأيام وهو لا يلتفت إليها أما هي فلا تشعر له بوجود ولعلها لم تعد تذكره على الاطلاق، ولكنه لا يكف عن مغازلة الأحلام، الأميرة والبحر وجبل وبحبوحة عيش لا يحسن تصورها ولو في الخيال، وتسائل كثيرا عن المخرج من وكسته، أين يذهب وماذا يفعل. وهو ذو الماضي الحافل بالأعمال، اشتغل شيئا، وموزع مخدرات، ولصا، أما العراك فبشيء دخل السجن أول مرة، واستوفى الأربعين من عمره دون أن يهن له عضل، وكان بوسعه أن يقتلع بيتا من أساسه، ولكنه لا يأكل لقمة الا حسنة لوجه الله، وهذه ثالث مرة ينطلق فيها بعد سجن ولكنه لم يجد الدنيا من قبل مغلقة الأبواب كما يجدها هذه المرة حتى لتحذته هواتف نفسه اللائسة أحيانا بأن يعود الى السجن ليستقر فيه بقية العمر. وقبل خروجه من السجن أول مرة مات ابنه في مستشفى الحميات، وحينما كان في السجن آخر مرة اختفت زوجته، لا يدري أين ذهبت ولا مع من هربت، وقليل من النساء من يسعهن الاخلاص لزوج هوايته السجن، ترى ما هي المعجزة التي يمكن أن تجعل منه هارون

«الرشيدي»؟ ان رأسه يدور من نشوة الأحلام الكاذبة. والدنيا فيما يظهر لم تعد بحاجة الى العضلات القوية. ولكن هل ضاع حقا وانتهى؟!

هذا المقطع من قصة «قاتل» كان لابد من ابرازه - رغم طوله - لأنه يكشف بداية توظيف الأحلام، في «رحلة الموت».

هنا بدا نجيب محفوظ، كنموذج للرواية القديم، العارف بكل شيء، الذي يستخدم ضمير الغائب، لرسم ملامح شخصية بطله الهامشي، وبيان تأرجحها بين واقع (خارجي) قاس، لا يرحم، وبين جنوحه الى بديل (ذاتي) سهل ميسر، هو أحلام اليقظة. وانظر لاستخدام نجيب محفوظ لفعل (غرق). فالغرق - هنا - تعبير بديل عن ضراوة واقع غير محتمل.

وإذا كان هذا الرواية (العلوي) يرسم أبعاد شخصية (مخلوقه) من الخارج، وان استبطن داخلها أحيانا، فإنه - بحكم موقعه - يخلع لحسن (أخلاقي)، يضطره أن يعلق - بحكمة - على الأحداث التي تقع أمامه، ويحاسبه على أحلام يقظته، بل يدين تلك الأحلام (الكاذبة). وان تلمس تعليلا - غير منطقي - لمأساة بطله (لأن الدنيا لم تعد بحاجة الى العضلات القوية).

بطبيعة الحال، هنا، أصابع الفنان ظاهرة، وتدخله سافر، وان تلمسنا له بعض العذر في لجوئه الى استخدام ضمير الغائب في قصة من قصص بداياته القصيرة الحقيقية في الستينيات، وهو ما سيخضع للتطور عبر المراحل التالية.

حلم نذير:

في قصة «الرجل والآخر» مجموعة

يدعنا نتابع تطورا منطقيا للفعل وتداعياته، بل يقطع، لينقلنا (مباشرة) الى ما بعد الفعل، فإذا هو يهبط السلم مسرعا، ماضيا الى حانة ايديال، ليشرب كثيرا، هل كان يحاول أن يسكر لينسى جريمته؟!

ربما كان (النسيان) فعلا هدفه. المهم أنه بعد ذلك «نفس وحلم حلما طويلا في وقت قصير جدا» ان نجيب محفوظ لا يرضى لنا كنه هذا الحلم، لكنه يدعنا أمام أحد سماته، فللحلم زمنه الخاص، انه لا يتقيد بالزمن الواقعي، لذا من الممكن أن تمتد وقائعه زمنا طويلا بينما يستغرق وقتا قصيرا جدا. ويترك الباب أمامنا. كقراء. لنخمن مضمون هذا الحلم. خاصة بعد أن استطرد بعد فترة من مغادرته الحانة، ومروره بموقع جريمته (المفترض)، حيث شاهد الشرطة وجمعا لا حصر له (بما يدل على حدوث الجريمة. ولكن أي جريمة؟! انه - عندئذ - يعود مطمئنا الى فندقه» وقد نسى الحلم تماما.. فإذا به يجد (الآخر) في انتظاره برمته بهدوء ثقيل كالموت! لأنه رسول الموت فعلا!!

نحن - هنا - أمام فعل، أو رغبة أو (حلم) تحقق.. لكنه فعل رهيب، ولذلك يحاول أن يدفن الفاعل همومه في الشراب، وحين ينام قليلا - يحلم (حلما) طويلا، عن فعله. انه الحلم (النذير) الذي يذكر بوجود الموت. لذلك يكون منطقيا حين يصحو أن يمضي ليتأكد من أنه قد حقق غرضه، وقضى على غريمه (رسول الموت). وحين يرى الشواهد الدالة على فعله، يطمئن قلبه ويعود الى فندقه وقد (نسى) أمر الحلم - والموت - تماما. فتكون لحظة (النسيان) تلك. هي لحظة الذروة، التي يفاجأ فيها بوجود رسول الموت حيا ينتظره، لأنه لا قدرة لبشر على الانتصار عليه.

«الحب فوق هضبة الهرم» تمت مطاردة (خيالية) بشكل مباشر بين رجل يهدف الى اغتيال آخر، بعد أن تتبعه طويلا، حتى انفرد به أخيرا في المصعد. وانظر لتصوير نجيب محفوظ للحظات هذا المشهد ثم ما تلاه من أحداث:

هذه هي الفرصة، الاحتمالات كثيرة، ولكن العواقب لا تهمه البتة، ليس في خطته للسلامة إلا واحدة في المائة، وبحذر شديد قبض على المطواة المستكنة في جيبه..

غادر المصعد، لم يصادف أحدا، الظروف تخدمه فوق ما قدر. ترك باب المصعد مفتوحا عن زيق. ثم هبط السلم مسرعا، مضى الى حانة ايديال، شرب كثيرا ولم يتناول من الطعام الا الخس. ونفس وحلم حلما طويلا في وقت قصير جدا. وغادر الحانة فعبّر أمام العمارة فوق الطوار الآخر، فرأى الشرطة وجمعا لا حصر له. واصل سيره الى فندقه بالعتبة. دخل حجرته وهو يتنهد وقد نسى الحلم تماما.. أغلق الباب، أضاء المصباح، التفت الى الوراء، رأى الرجل جالسا فوق الفتيل يرمقه بهدوء ثقيل كالموت!.. ندت عنه آهة دامية.

هنا مطاردة بين رجل (انسان) وآخر (رسول الموت)، ان نجيب محفوظ لا يعلن هذا صراحة منذ البداية، بل يغلف الأمور - طبقا لتطويرها - برموز شفافة. ولنتوقف قليلا أمام مشهد القتل الذي كان مستهدفا حدوثه منذ بداية القصة. اننا نتابع الرجل وهو يتحين الفرصة المناسبة، حتى إذا ما تحقق انفراده بالطرف (الآخر) في المصعد، نرقب ملمحا موحيا بالاقدام على فعل القتل وهو القبض على المطواة المستكنة في جيبه بحذر شديد. هنا يحدث (قطع).. ان نجيب محفوظ لا

هنا - أيضا - انتقال من توظيف حلم يقظة كبديل لمرارة الواقع، الى استخدام الحلم، بشكل مجمل، كتنذير بوجود الموت، ليصنع بذلك مدخلا طبيعيا لتوظيف أوسع لاستخدام الحلم كتنذير.

شقان؛

هنا - اذن - تنويعا أخرى على الالتزام بأحد شقي الحلم، دون الآخر، فبعد تناول مباشر - في قصة «الرجل والآخر» - يكون منطوقا أن يكسوها لحما، ويغلف المعالجة برموز شفافة، تقود في النهاية الى ذات المغزى، بأننا إذا لم نلتزم بحدودنا (كبشر)، وطمحنا الى المستحيل، يغرينا ما نمتلك من جاه ومال وأعوان، عندئذ نفقد أهم ما يميزنا، من قدرة على التفكير وحرية في الاختيار، فيسوء المآل، ونخسر كل ما نملك، خاصة حياتنا، لأن الموت حتم في نهاية المطاف.

هنا - أيضا - انتقال من توظيف حلم يقظة كبديل لمرارة الواقع، الى استخدام الحلم، بشكل مجمل، كتنذير بوجود الموت، ليصنع بذلك مدخلا طبيعيا لتوظيف أوسع لاستخدام الحلم كتنذير.

شقان؛

في قصة «كلمة غير مفهومة» - مجموعة «خمارة القط الأسود» حين حلم المعلم حندس بحسونه الطرابيشي، الرجل الذي طمع يوما في الفتونة، كان حلمه يتكون من مقطعين (إبرازا للسمة أخرى للحلم، بأنه لا يتقيد بقيود المكان الواقعية)، الأول «رأيت كما رأيت آخر ليلة في الخيامية، صريعا تحت قدمي والد دم يغطي فاه وذقنه وأعلى جلبابه!»، «ورد آخر كلماته: سأقتلك يا حندس وأنا في القبر» والمقطع الثاني: «رأيتني بعد ذلك أجالسه في مكان غير محدد المعالم، وكنا نضحك عاليا كما كنا نفعل قبل أن تفرق بيننا اليفضاء، وقال لي معاتباً أنت قتلتني فقلت له وأنت توعدتني بالانتقام فضحك طويلا ثم قال انس كل شيء، أنا نسيت، وأمس زرت ابني وقلت له لا تفكر إلا في الحياة ودع الموت والأموات للخالق، وجعلنا نضحك حتى استيقظت..».

الحلم رسالة؛

في قصة «الرسالة» - مجموعة «الشيطان يعظ» نتابع سالم عبدالنواب بعد أن دانت له الحياة، فعمل وتزوج وأنجب، واطمأن قلبه.. وإذا به يتلقى ذات يوم رسالة «جاء الأجل! غفل من الأمضاء، وليس بها الا هذه الجملة، واردة من حي السيدة كما يقر بذلك خاتم البريد».

الرسالة - هنا - تنويعا جديدة على ذات الحلم / التنذير، وانظر الى ما يدل الى أنها كانت (حلماً) «أراد أن يلقي نظرة جديدة على الرسالة ولكنه لم يجدها في جيبه الداخلي، فتش عنها في مظانها جميعا ولكنه لم يعثر لها على أثر، ذهب الى

هنا حلم، نذير، ذو شقين: (يذكر) - أولهما - بموت مضى، ويبشر بقضاء قادم والشق الثاني (يحذر) من تتبع خطى رسول الموت، ويحضر على (تشيان) أمره، وأن نفكر في الحياة، وأن ندع الموت والأموات للخالق.

هنا - أيضا - تفضيل وإبانه لمحتويات الحلم، بعد أن كان مجرد خبر إجمالي (قصة الرجل والآخر). وكان المفروض أن يأخذ المعلم حندس الحلم بشقيه. ونشأت

بدلاً من نسيان أمره، وأخيراً إذا هو (رب أسرة غني مستقر) يجتاز تجربتين من الحلم، حين يطبق في الأولى الحلم بشقيه فتمضي به الحياة، ثم حين يدفعه غروره إلى المواجهة، فيتراجع عن موقفه السابق، مستهترا بالحلم الجديد «ما الأمر إلا دعابة. له منافسون وكارهون فالحياة لا تخلو من ذلك أبداً. أحدهم يبغى ازعاجه أو السخرية من أحقق». وفي جميع هذه الحالات يؤوب هؤلاء الأشخاص بخسران مبين.

ويبقى ملمح آخر هو تكرار المفردات، في قصة «كلمة غير مفهومة» تكرر فعل (ينسى) أربع مرات، اثنتان في صيغة الماضي (نسى) واثنتان على شكل فعل أمر (انس). هذا التكرار يعكس التوازن المطلوب بين شقي الحلم / النذير، لتذكر ما (نسى) من وجود الموت، ثم (انس) الأمر. أما في قصة «الرسالة» فقد تكرر فعل (نسى) مرتين فقط، تأكيداً لانسياق بطل القصة وراء شق واحد من الحلم، ونسيان الجانب الآخر.

في قصة «الرسالة» أيضاً تكرر متوازن، حيث تتكرر مفردة الخوف بمشتقاتها المختلفة ثماني مرات، يقابلها تكرار مفردة الرسالة ست مرات، ولعل ذلك يؤكد رجحان كفة الخوف من الموت عن النذير للتذكير بوجوده، ويعلله أن الخوف كامن متوارث، مستمر، بينما النذير مؤقت، يظهر على فترات متفرقة. لكننا - بالمقابل - نجد توازناً كاملاً بين تكرار جملة «في البدء كان الخوف» مرتين، تحول في الثالثة إلى «رجع الخوف كما كان في البدء» أمام تكرار جملة «جاء الأجل» ثلاث مرات. هنا توازن بين الخوف المتوارث والنذير، إلا أن الخوف المتوارث من الموت يبدأ قويا (تكرار مرتين) ويندثر

الكواء، وفتش البدلة التي يظن أنه نسيها فيها ولكنه لم يعثر لها على أثر. أين اختفت؟ وهل امتدت لها يد خفية؟ وتحري الأمر مع عزيمة زوجته ولكنها قالت: - لم يطرق ساعي البريد بابنا قط.

ولكنه تسلم الرسالة منه في الخارج. ولا بأس من أن يتوكد منه بنفسه. ولكن الرجل لا يتذكر شيئاً على الإطلاق. انه يقرأ ويوزع ولا يتذكر. هل كان حلماً مما يرى النائم؟ أم هل جاء دور عقله ليحك فيه!! مرة وحيدة توهم أنه ابتاع صفيحة سمن، ثم سرعان ما كشف توهمه! وأرجعه إلى حلم رآه ونسيه في جملة مشاغله. ذاك وهم سرعان ما كشفه أما الرسالة فكانما يشعر بمسها ويقراً حروفها، كانت حقيقة لاشك بها. وما اختفاؤها الغريب إلا نذير جديد».

هذا مقطع لم يرد عبثاً في بناء القصة، قبل ومضه الختام الأخيرة. بل جاء ليبدل بشكل قاطع على أن الرسالة ما هي إلا تنويع جديدة للحلم النذير. انه ليس الحلم الأول، بل هو الثاني، «وأرجعه إلى حلم رآه ونسيه في جملة مشاغله» (لقد نفذ الحلم بشقيه حين تذكر الموت، ثم نسيه تاركا الأمر للخالق). الجديد هنا أنه تراجع عن موقفه السابق «ذاك وهم سرعان ما كشفه»، لذلك أمسك بأحد الشقين، حين تذكر الموت، ولم ينسه، بل راح يبحث عن رسوله (انظر هنا للغرور البشري، الذي يدعى أن موقفه الجديد هو الصحيح، وأن ما فعله سابقاً كان وهماً!) فإذا بقضائه يحم، ويقع ما يخشاه.

هنا تصاعد على ذات درب الفشل، يبدأ باندفاع رجل (فرد) في مطاردة مباشرة لرسول الموت في محاولة لاصطياده، ثم إذا هذا الرجل (فتوة محاط بالرجال والقوة والجاه) ينقاد إغراء مطاردة الموت

إذا ما أقبل الانسان على الحياة، ونسى أمر الموت، ليعود قويا إذا ما برزت الرسالة (النذير)، ذات الايقاع الموحد، الثابت، الذي ينذر بالخطر القادم!

نذير وتحذير:

في قصة «النسيان» - مجموعة «التنظيم السري» تنويعه على ذات الدرب المتصاعد. هنا واقد جديد (الانسان) ينضم الى القبيلة المهاجرة من الكفر (قطعة من الدنيا لها طبيعة خاصة، تقوم على التضامن، وتتفتق عن حيل كثيرة للتغلب على عسرة الأيام، يقود خطاها شيخ عجوز، إيحاء بتدينها وسط الظلام المحيط). فيجد له مقعدا في المعهد ينتظر (كأن كل شيء قد أعد سلفا، وتكمن حرية البشر في الاجتهاد)، ثم ألحق بالعمل في مصلحة المساحة، واجتهد، وتوجت رحلته بالنجاح. عندئذ حدث شيء مألوف، حلم عابر يذكر أو يغفل، ولكن يبدو أنه ومضى في عيني ومضة لم تغب عن بصر شيخنا الثاقب. فقال لي وهو متربع على أريكته يناجي حبات مسبحته:

- في نفسك شيء يدور.

فقلت باسماء:

- جاءني في المنام شخص وحذرنى من

النسيان..

فتفكر مليا ثم قال باسماء أيضا:

- انه يذكر بالشباب!

وفطنت الى ما يلح إليه.

ها هو (الحلم) ثانية يطرق أبواب الانسان محذرا، منذرا. وبطبيعة الحال أصبحنا - كقراء - نعي شقي الحلم / الرسالة: تذكر الموت (المقابل للنسيان)، ثم ترك الأمر للخالق. ولأن الشيخ، بحكم خبرته وإيمانه يعي أبعاد الحلم، فإنه

يحيله الى الشق الثاني، وهو الاقبال على الحياة، وربما لم يرغب في تذكيره بأمر الموت وهو في شرخ الشباب، لذا يقبل الرجل على الحياة فيتزوج وينجب ويجتهد في عمله، وانتبهت ذات ليلة على الحلم يعود من جديد. ويحذرنى ذلك الرجل من النسيان. رأيته كما رأيته في المرة الأولى أو هكذا خيل إلي. الرجل هو الرجل والكلام هو الكلام.

واستمع الشيخ إلي باهتمام ثم قال:

- عودتنا أن تحلم بهواجسك.

فقلت:

- قلبي مطمئن وخال من الهواجس.

- حقا؟! ألا تفكر في مستقبل أسرتك؟

فقال كالمحتج:

- سعيد في هذا الزمان من يستعد

ليومه.

- وماذا تفعل غدا إذا ألحت عليك

المطالب؟

فلذت بالصمت في كآبة. فقال:

- أفعل كما يفعل كثيرون، أستعن بعمل

إضافي.

لن ندهش هنا كثيرا، من تفسير الشيخ

لتكرار الحلم، فهما يستقران في كنف

(الدين)، لذا يلح الشيخ على الشق الأول

من الحديث النبوي «اعمل لدنياك كأنك

تعيش أبدا». نظر لتعبيره المرادف «سعيد

في هذا الزمان من يستعد ليومه». ولم

يذكره بالشق الثاني من الحديث «واعمل

لآخرتك كأنك تموت غدا»، لأنه متوفر

فعلا، بحكم حياتهما تحت ظلال التدين

(المعتدل) الذي يشكل الموت والآخرة

أحدى ركائزه الأساسية.

هكذا «دب في أوصالي نشاط باهر،

وانتشيت بحب الحياة وتغافلت عن

فوضاها الضاربة في كل موضع.

وأغراني ذلك باكتراء شقة غرمت فيها

خلوا لا يستهان به . وودعني عمي في شيء من الفتور وهو يقول :
- هكذا تجري الأمور .

هنا انفصال عن الدين . لقد جذبه اغراء الدنيا بعيدا الى طريق الغرور البشري الخطر . «وفي غمرة حياتي العذبة انتبهت ذات ليلة على الحلم يعود للمرة الثالثة ، ويحذرني الرجل من النسيان كعادته . رأيت كما رأيته في المرتين السابقتين أو هكذا خيل الي . الرجل هو الرجل والكلام هو الكلام» .

تكرار الحلم للمرة الثالثة تأكيد للرسالة المتضمنة . ولم يكن الشيخ (رمز التدين) الى جواره يسترشد برأيه . وانظر الى حوار (البديل) مع زوجته :
«فقلت باستهانة :

- ما هو إلا حلم على أي حال ..

فقلت مصدقة :

- ولا أراك تنسى شيئا ..»

هنا ، بعيدا عن الدين ، بلغت مأساة ذلك الانسان ذروتها ، حين جسدت له زوجته أزمتة . تحت الحاج غنى فاضل وأسرة ناجحة وهم جامع بمستقبل مأمون - بكلماتها «ولا أراك تنسى شيئا ..» وكأنه اله . لقد (نسى) في ذروة غروره ، بعيدا عن الدين ، وجود الموت ، ولم يردعه تكرار الحلم (المحذر ، والذير) ، فكان مآله موت مفاجئ تحت وطأته «ولكني لم أستطع التملص من قبضة الحلم العجيب ، ظل يطاردني ويشغل بالي . وتحت تأثيره اندفعت من الطوار الى الطريق لأعبره دون انتباه لحركة المرور» فأطاحت به سيارة ، ومات عقب نقله الى المستشفى .

ويبقى هنا أن تكرار مفردة «الحلم» (5) وحلم (1) وبالمقابل تكررت مفردة «النسيان» (3) وفعل «تنسى» (1) ، بحيث بدا تكرار مفردة «الحلم» (سواء معرفا أو

غير معرف) ضعف مفردة «النسيان» . بما يؤكد الحلم بشقيه (التحذير والذير) ، في مواجهة الضعف البشري الكامن في (النسيان) ، وأيضا في استمرارية غرور الانسان ، وتوهم الفرد أحيانا بأنه لا (ينسى) أبدا !

تقبل ورضى :

إذا كان نجيب محفوظ قد بدأ رحلته مع توظيف (الحلم) فنيا في قصصه - بعد استخدام (تقليدي) كحلم يقظة - بشكل مجمل ، مختصر ، كذير بوجود الموت في قصة «الرجل الآخر» ، ثم توسع في توظيفه عبر تنويعات متناغمة متصاعدة في قصص :

«كلمة غير مفهومة» ، «الرسالة» ، «النسيان» ، فيكون منطقيا ، وهو يقارب ختام رحلته ، أن يعود الى توظيف الحلم بشكل مجمل ، مكثف ثانية ، وذلك في قصة «البارمان» - مجموعة «خمارة القط الأسود» ، وفيها (تفاعل) بين شخصيتين (متقابلتين) أحدهما هو الراوي (الانسان) بخبرته المحدودة ، والآخر هو البارمان الخبير بالحياة ، لقهوة وبار افريقيا التي يواظب الراوي على الجلوس إليه والالتئاس بحديثه والاعجاب به . وانظر الى حوارهما ، حين عودته الى «افريقيا» ، وفي أعقاب مرض ألم بالراوي بعد أن أحيل للمعاش ، وزاره خلاله البارمان :
«وقصصت عليه ، حلما زارني فيه الموت فقال :

- لا تصدق الموت لا يجيء ، إلا مرة واحدة ، وإذا جاء أعقبته سعادة كبرى .

- ها أنت تتحدث عما وراء الموت ..

فقال بثقة :

- من أين أتيت ؟... الا يشبه الظلام الذي

الانهيار» و«سَلِّمي بهذا الواقع كأي واقع آخر»، عندئذٍ بدت له معالم الطريق واضحة، وبدلاً من (الهرب) واجهه التزاماته بشجاعة على مستوى الأسرة والعمل وحياته الشخصية، فأصبح «يعمل من أجل الدنيا ولكنه لم يعد أسير قبضتها» أو بمعنى آخر قد طبق الحديث النبوي بشقيه «اعمل لدنياك كأنك تعيش أبداً واعمل لآخرتك كأنك تموت غداً»، حتى أن نجيب محفوظ - ربما لشدة تأثره بالحديث - أورد به بشكل مشابه إلى حد بعيد «هل ضاق بأن يعمل لدنياه كأنه يعيش أبداً وود أن يتعامل معها كأنه يموت غداً؟!»

لقد لا زال الرجل - عن اقتناع - بالايمان، فوجد فيه المرفأ النهائي، ونعم الأمان!

مع رسول الموت:

بعد أن وظّف نجيب محفوظ الحلم مع (البشر)، خلال رحلة الموت.. كان منطقياً أن ينتقل إلى الجانب الآخر، المقابل، إلى توظيفه مع (رسول الموت). وإذا كان قد وظف الحلم مع البشر في (سبع) قصص قصيرة، فإنه لم يوظف الحلم مع رسول الموت إلا في قصة (واحدة)، وربما يرجع ذلك إلى اتساع الرقعة التي تحتلها الحياة البشرية في فكر المبدع وطغيان ما يعايشه منها (واقعيًا) بتأثير من فعل الموت وما يللمسه من آثاره وردود فعل البشر إزاءه. كل ذلك يتيح له فترات خصبة للحمل والاحتضان، تمكنه - في النهاية - من أن يفرز وينمي تنوعات مختلفة لتوظيف الحلم في حياة البشر خلال رحلة الموت، بينما يظل الارتحال إلى الصفة البعيدة، إلى عالم رسول الموت أملاً بعيداً عن

أتيت منه الظلام الذي سندهب إليه بعد عمر طويل؟، وقد أمكن أن خرج من الظلام الأول حياة فما يمنع من أن تستمر الحياة في الظلام الثاني؟..

هنا تطور منطقي. فإذا كان الحلم بشقيه (الذير والتحذير) - كما رأينا - يحض على تذكر وجود الموت، ثم ترك أمره للخالق (من خلال منظور ديني)، فإنه يمكن، أيضاً - بالاعتماد على تفكير عقلاني - أن نتقبل الموت، فكما جئنا من الظلام والعدم، وعشنا حياة (دنيوية) تنتهي إلى الظلام ثانية، فماذا يمنع أن تنبثق حياة (أخرى) من ذات الظلام، كما انبثقت الأولى؟! ولذا يجب أن نتقبل الموت، لأنه لن يأتي إلا مرة واحدة، لتعقبه سعادة كبرى، بحياة (أخرى) مستمرة.

رسالة واقعية:

إذا كان نجيب محفوظ قد بدأ رحلته الفنية - لتوظيف (الحلم) في قصصه - من الواقع، فإنه يكون منطقياً أن يحتكمها أيضاً على أرضية (واقعية)، وذلك في قصة «غدا تغرب الشمس» - مجموعة «الفجر الكاذب»، وفيها نتابع عجوزاً في الستين من عمره، وهو يكتشف أنه مريض بمرض خبيث في الكبد، أنها رسالة واقعية، نذير بالموت القادم، ألم بأطرافها من الطبيب «الأعمار بيد الله وحده»، «ولكننا أمام الموت سواء»، و«قد يسبقك إليه جميع الأصحاء من أصحابك»، ومن صديق قال له «ليتك تستطيع أن تنسى الموضوع».

إنها ذات الرسالة / الحلم بشقيها (النذير والتحذير)، الجديد هنا واقعية المعالجة، وهو ما تؤكد أيضاً من رد فعله، حين خاطب نفسه بقوة «حذار من

فعلة يتراوح بين الدهشة والحيرة، كلما طافت أشباحهم بذاكرته. (هنا ارتباط بين فعل محذوف ونتاج هذا الفعل، ليصل - ونصل معه كقراء - الى نتيجة «أسباب متنوعة، متضاربة، وأحيانا متناقضة، ولكنها تقضي الى نتيجة واحدة» أو ليس هذا هو (الموت)، انه (الموت). ذلك الفعل (المحذوف) الذي لم يذكره الراوية، لكنه ذكر آثاره أولا (ما أكثر الراحلين)، ثم رد فعله ازاءه ثانيا (الدهشة والحيرة)، ليبور أخيرا نتيجة تلخص هذا الفعل، وتكاد تعري اسمه (الموت). هنا يتداعى فعل آخر، يرتبط بالموت، لذا يعطف عليه، فيرد في الزمن المضارع، كأنه يقرر حقائق، تتصف بالاستمرار: «ويطاردني (حلم) ثابت. «ويتبعه أو يلاحقه عدد من سمات هذا الحلم، فهو يلح عليه ويطارده في (أوقات الفراغ) الطويلة. (انظر الى زمن فعل الحلم. أوقات الفراغ الطويلة، وليس أوقات عمله الذي لم نعرفها بعد كقراء) وسرعان ما تلاحقنا جملة تعريفية بطبيعة هذا الحلم. انه «حلم خليك بصاحب ثأر تخلى عن انجاز مهمته». اذن، هو حلم نذير.. فإذا كان توظيف نجيب محفوظ للحلم مع البشر خلال رحلة الموت كنذير يذكر به ويحذر منه، فإنه مع رسول الموت يلعب دور النذير أيضا ولكن من الجانب المقابل، حين يذكره بدوره الأزلي، وتخوفه من احتمال التخلي عن القيام به، فيحفره. ويحضره وبالتالي على أدائه. كما أن هذا الحلم يلازمه حتى في ذلك البيت الخلوي ناشدا (النسيان) ساعة أو بعض ساعة (وانظر هنا للتقابل بين نسيان البشر الطبيعي، التلقائي للموت، وبين سعي رسول الموت الواعي الى النسيان. البشر ينسون. مؤثر حتمي قد يقضي على حياتهم في أية لحظة، ورسول الموت

تجربة البشر، يحكمه - أساسا - فعل الخيال (وهو ما سيتوضح، ثانية، بعد قليل).

هنا معادلة فنية، فإذا بدأنا من رحابة الواقع واحتضان مفرداته ومعطياته ومؤثراته، حيث تعمل (مخيلة)، المبدع خلال فترات الحمل والاحتضان، بما يفسح المجال أمامها، بل يضاعفه مرات ومرات، ليتكاثر النتاج الابداعي ويتنوع في تلاحم متنام. أما إذا كانت نقطة بدء المبدع أساسا من (الخيال) المطلق، عندئذ يضيق مجال عمل مخيلة المبدع، وبالتالي يصبح نتاجها - بعد فترات الحمل - محدودا..

القتل والضحك؛

والآن، لننظر الى مفتتح قصة «القتل والضحك» - مجموعة «التنظيم السري» - الوحيدة. التي وظف فيها نجيب محفوظ الحلم مع «رسول الموت»: «م أكثر الراحلين. أدهش وأتخبر كلما طافت أشباحهم بذاكرتي. أسباب متنوعة، متضاربة، وأحيانا متناقضة. ولكنها تقضي الى نهاية واحدة. ويطاردني حلم ثابت. يلح علي في أوقات الفراغ وما أطولها. حلم خليك بصاحب ثأر تخلى عن انجاز مهمته. وهو لا يفارقني حتى في ذلك البيت الخلوي الذي صادفته ذات يوم ناشدا النسيان ساعة أو بعض ساعة...»

هنا راوية يتحدث، الحكى ينساب من داخل الشخصية، بضمير المتكلم، لكنه حكى مكثف، مركز «م أكثر الراحلين. (أدهش) و (أتخبر) كلما طافت أشباحهم (بذاكرتي)».

هنا لوحة رئيسية تلح على وجدان الراوية، مشهد طويل للراحلين، وإذا برد

يحاول أن ينسى دوره الرهيب في انهاء حياة البشر!).

مفاتيح رئيسية:

في هذا المفتاح تتبدى - أيضا - المفاتيح الرئيسية للقصة: ذاكرة الراوي، حلمه، والنسيان.. (ذاكرته) هي وعاء تراكم أفعاله ومخزون خبراته خلال عمره الطويل المنقضي، حين تترجرج أو تعمل فتتقاطع نظرة كلية (م. أكثر الراجلين) مع مشاهد جزئية (كلما طافت أشباحهم) فتثير دهشته وحيرته، ليصل من خلال المشاهد المتنوعة، المتضاربة وأحيانا المتناقضة، الى نهاية موحدة هي الموت، ليبرز (حلم) ثابت متكرر، لحوح يطارده خلال أوقات الفراغ، كحافز ودافع لأداء مهمته الأزلية، محذرا من النكوص أو التخاذل. وهو لشدة انهماكه في أداء دوره الرهيب، ينشد (النسيان) أملا مرتجى، لأي فترة مهما قصرت، يلوذ خلالها ببعض الراحة من عناء عمله العنيف. لذا سنجد هذه المفاتيح تتكرر مع مفردات أخرى خلال بناء القصة كما يلي:

* النسيان (3): النسيان (2)، فعل ينسى (1)

يرتبط به: الأمان (3): الأمان (2)، أمان (1)

السلامة (3)، سلامة (2)، السلامة (1)
* أتذكر (4): ذاكرة (1)، ذكريات (1)، فعل أتذكر (2)

* حلم (4): حلم (2)، الحلم القديم (2)
* الخيال (7): الخيال (4)، خيال (2)، أتخيل (1)

أما أمل رسول الموت المنشود في (النسيان)، فهو مبرر، معرّف، ولنتنبه في أعقاب لحظة فعل «ونظرت الى نفسي

في مرآة صغيرة في موضع عاكس للفرش والجلّة. وأجهضت قشعريرة اقتحمثني بقوة غير حميدة. وقلت لنفسي معزيا ومشجعا «أديت ما كان عليّ أن أؤديه». ثم في لحظات نومه: ولم يكدر صفوي في الليلة التالية إلا أنني رأيت في نومي استغاثة الفتاة الياثسة وهي تغوص في الانكسار بين قبضتي. وأخيرا في لحظات راحته «وأتصفح الجرائد بعناية دون العثور على ما يكدر الطمأنينة. رغم ذلك لم يغب عن وجداني ما حصل دقيقة واحدة. انه حي بكل تفاصيله هناك. وهو يزعجني اياما ازعاج».

وإذا كان هذا أمله المرتجى، فإنه يطمح إليه، لأنه يرى - من خلال معاشته لحياة البشر - أن «أقطع من ذلك (ينسى) في وقت أقصر من ذلك».

هنا توازن تام بين أمل رسول الموت في النسيان وبين الأمان والسلامة، حيث تساوى تكرار مفرداتهم (3)، وقد يرجع هذا الى أن رسول الموت وهو يحاول جاهد أن ينسى فعله الذي يؤرق يقظته ومنامه. هذا الفعل لا يتم إلا حين يشعر البشر بالطمأنينة واستقرار الأحوال، فتغريهم المظاهر «أما السيدة للحمية فتتباهى قبل كل شيء بالأمن والأمان»، أو حين يتناسى الناس أمر الموت فيتواصل العمل في أمان». أو حين ينسى الناس فيستعيذون بالله من الموت كدت أضحك، وغمرني إحساس بالأمان».

أما السلامة فهي صنوان الأمان، حين تتركن الضحية الى الحياة، وتستسلم الى دعيتها الخادعة «وتستلقى في تسليم وسلامه»، أو حين يحكم البشر عقولهم، ويوازنون أمور الحياة والموت «ويتمنون لي السلامة ضمان لسلامتهم». هنا أقل التكرارات (3)، لأنها ناتج فعل

ما يعده البشر خيالا «هذا قانون الجرائم (الخيالية)»، وهو ما قد يكتشفه انسان ما في لحظة مواجهة صادقة مع الواقع «ها أنت حقيقة لا (خيال)».

انظر لهذا التوازن الذي يحكم العمل الفني الناضج. انه توازن يحكم المفردات التي يقوم عليها بناء القصة. فرسول الموت (الفاعل)، المجهول، الخفي، الذي لا نراه، لذا يجسده الخيال (7). يتأرجح فعله بين قطبين: الأول الحلم (4) الحافز، الدافع للفعل، والثاني ما يبقى من الفعل من ذكرى (4) تؤرق حياته، لذا ينشد النسيان (3).

الحلم / المشهد:

توظيف ثالث للحلم استخدمه نجيب محفوظ في قصصه خلال «رحلة الموت»، هو الحلم / المشهد. بدأه في قصة «صوت من العالم الآخر» - مجموعة «همس الجنون». ولأنه كان في بدايات طريقه الفني، لجأ الى معبر فني يتيح له الانتقال من جسر القصة الواقعي الى عالم (الخيال)، «استرق الى نفسي خاطر أن أنطلق بروحي الى العالم فانطلقت، لم تحدث حركة في الواقع. وانما كان يكفي أن يتجه فكري الى شيء حتى أجده ماثلا أمامي. بل الواقع أعظم من ذلك، فقد صار بصري شيئا عجيبا، لا يعصى أمره شيء، صار قوة خارقة تشق الحجب وتتخطى السدود، وتنفذ الى الضمائر والأعماق» ثم أورد بعد ذلك الحلم / المشهد الجامع، الشامل: «ومرت أمام ناظري مشاهد كثيرة من الأرض والسماء، لمست حقائقتها جهرة، ونفذت الى صميمها، حتى وقع البصر على جنين يتكون في رحم، فرأيتة يكتسي لحما

يقع بين بؤرتين احدهما حافزة، دافعة هي الحلم (4)، والأخرى نتيجة تترتب على الفعل، وتبقى أثره (4). أما الحلم فيأتي أولا بشكل مطلق، عام، غير معرف «ويطار دني (حلم) ثابت. يلح علي في أوقات الفراغ وما أطولها (حلم) خليق بصاحب ثأر تخلى عن انجاز مهمته»، سرعان ما يصبح معرفا، محددا في لحظة الفعل «وأظلني (الحلم القديم) بجناح يقطر دما، وبهمسات داعية للخير والفلاح» و«اقتربت من الفراش بكامل ملابسي يقودني (الحلم القديم)». أما الفعل المرتب على الحلم، فيبدأ عاما «أدهش وأتحيّر كلما طافت أشباحهم (بذاكرتي)»، وتطارده ذكريات محددة «صحوت من نومي قبيل الظهر مشتعلا الرأس بالكسل (الذكريات)»، أو قد يذكره آخرون بفعله «أتذكر جريمته الخيالية؟»، لينتهي الى استخدام قدرته الخاصة «وفي أوقات الفراغ أتذكر». ويبقى أخيرا أمر القائم بفعل الموت نفسه أو رسول الموت. هنا نجد أن تكرار المفردة الخاصة به (7) أو حاصل جمع الحافز أو الناتج والأمل المنشود (3+4). ولننتبع تكرار مفردة الخيال: فرسول الموت «فرد أعد (للخيال) ولكنه يعيش من السمسرة»، يتمتع بخيال جبار يجسد له ما يفكر فيه «أرفع قذح البيرة و(أتخيل) ما حدث»، وقد يرى ما قام به كأنه من وحي الخيال «رويت لهم تفاصيل الجريمة باعتبارها من بنات (الخيال)»، أما الآخرون، فانهم يرون فعله محض خيال، قد يثير قريحتهم لعمل فني «أتذكر جريمته (الخيالية)؟!» «حكيتها لصديق مخرج تلفزيوني فاثارت (خياله) وقرر أن يجعل منها نواة لفيلمه القادم». لكنه كان يعي أن هناك قانونا يحكم فعل الموت، أو

وهو يقدم رؤية كلية عليا، لأن المهم كان بالنسبة إليه أن يورد إحدى حقائق الحياة الجوهرية، وهي «لا حقيقة في العالم الا التغير!».

رسالة:

تخلص نجيب محفوظ من عيوب البدايات السابقة، في قصة «رسالة» - مجموعة «الشيطان يعظ»، ولنتبعه وهو يقدم مشهدا، أو صورة (شخصية) إجمالية، أو حلما فنيا، وذلك في مفتتح القصة:

«في البدء كان الخوف

خلق الشاب واللحية. استبدل بالجلباب والجة بدلة. سمى شخصه الجديد «سالم عبدالقواب» بدلا من عيش الباجوري الذي عرف به دهرًا. ابتاع أرضا وبنى بيتا فأقام في شقة وأجرّ تسعا. تجنب الاختلاط بالناس ما وسعه التجنب. عاوده الخوف من الزوايا والأركان، من الظلمة والضوء، من الهواء المشحون بأنفاس الخلق. يحذر نفسه من القضاء والمصادفة وسوء الحظ، فعند ذلك يستقر سهم الموت في قلبه، وتتلاشى الحياة في غيبوبة المجهول. قوة القانون الصلدة قضت عليه بالاعدام، وكلفت الجلادين بالتنفيذ، فلم تبقى الا الضربة القاضية، في سبيل النجاة اقتلع شخصه من جذوره، من الماء والحيوان والشجر. وتعرّ عليه الطمأنينة إلا في غيبة الأحلام والكوابيس. هكذا تتواصل المطاردة جيلا بعد جيل، تدفعها قوة عمياء مقدسة».

هنا سوق فني في المعالجة، بدأ بولوج مباشر في التناول، دون مبرر للانتقال من الواقعي الى الخيالي، أو من المحدود الى المطلق، ثم استمر بارتفاع فوق الذاتي

سرور وحزن ورضاء وغضب وأمل ويأس وصحة ومرض وحب وملل. رأيت ذلك جميعه في دقيقة من الزمان، حتى يختلط في أذني بكاء الميلاد وشهقة الموت! وغلبتني على أمري رغبة جامحة في اللعب فسايرت حيوات أفراد كثيرين من الميلاد الى الممات. واستلذت كثيرا وقوع الحالات المتنافرة، لا يكاد يفصل بينها زمن! فهذا وجه يضحك ويقطب ثم يضحك ويقطب عشرات المرات في جزء من الثانية! وهذه امرأة تتيه حسنا وتعشق وتتزوج وتحبل وتلد وتهرم وتقبح وتسمح في لحظة من الزمان! وفاء وخيانة لا يفصل بينهما زمن، هذا وغيره مما لا يحيط به حصر جعل الحياة مهزلة. فلو أن ميتا يضحك لأغرقت في الضحك، وبدا لي كأنه لا حقيقة في العالم الا التغير!».

نحن - هنا - في مواجهة تجربة بدايات يغلب عليها الاجتهاد والصنعة وتبرز فيها أصابع نجيب محفوظ واضحة، ظاهرة. بدا ذلك أولا في المعبر، أو المبرز الذي قدمه راوية القصة، حتى يتيح له الانتقال من الجو الواقعي المحيط به، لاستحلاب ومضة خيالية شاملة، جامعة لحركة الكون من حوله، هي أقرب ما تكون الى الحلم / المشهد لأنه مشهد رؤيوي يغلب عليه الجانب الفكري المستمد - ثانيا - من استيعاب نجيب محفوظ لدراسة الفلسفة وما نشره عنها من مقالات اتخذ منها ركيزة لبلورة هذا المشهد. فإذا بالزمن يختزل، حين تتحول السنوات الى ثوان، حتى اختلط في أذنه بكاء الميلاد وشهقة الموت، عندئذ غلبته رغبة جامحة في اللعب، فاستلذ كثيرا حتى كاد يفرق في الضحك! انظر الى ذات المنظور الذاتي الذي يحرك الراوية، ولم يتحرر من اساره

والشمال، ويختلط الأنين الشاكي بشهقة
الحمد والرضا..

السيدس:

يتكامل الحلم / المشهد في قصة
«السيدس» - مجموعة «التنظيم السري»
لننظر أولا الى مفتتح القصة الذي يؤرخ
لمرحلة ما قبل الميلاد:

«عَبثًا أحاول تذكر حياتي في مجراها
المنعم بالوجود قبل ساعة الميلاد. تلك
النبضة المنبثقة من تلاقي جرثومة متوترة
ببويضة متلهفة في أول مأوى آمن يتاح
لي. في أي غيب كنت أهيمن قبل ذلك منطلقا
مع تيار متصل غير محدود من الذكور
والاناث، تشارك في مهرجانه قوى عديدة
من النبات والحيوان وعناصر الطبيعة من
ماء وتراب وحرارة وبرودة، في تناغم مع
دورة الأرض والقمر والشمس في حضن
درب التبانة العظيم الماضي في حوار دائم
مع دروب لا نهاية لها. لعل اشارات من
ذلك الغيب تتجلى في أحلامي في صور
أفراح غامضة وكوابيس ثقيلة سرعان ما
تتلاشى في كون النسيان العنيد مخلفة
في النفس قلقا يتلاطم مع الواقع الصلد
ناشرا تساؤلات عديدة ودعوات مغرية
للرقص والتنقيب. أما كهنة آمون فقد
أخفوا أسرارهم. وأما كهنة الهند فقد
أعلنوا سيطرتهم على مسيرة الماء البشري
منذ أقدم العصور ولكن لا سبيل الى
اليقين في هذه المسألة، ولو سلمت برأيهم
لتعذر على معرفة الخطيئة التي ارتكبتها
في زمن سحيق، والتي يكفر عنها شخص
الراهن بمعاناته المستمرة التي لا يجد لها
تفسير».

هنا استعراض لمسيرة الانسان في
مرحلة ما قبل الميلاد، حياة أخرى تنبثق

أو الشخصي، وتحول من تقرير مبدأ أو
حقيقة التغير الحاكمة الى تجسيد مصور
يشف عنها، بلغة خاصة ذات مفردات
تشبي بنضج فني، مرصعة في تصاعد
محسوب لوحدة متكاملة، بدءا من العام
«في البدء كان الخوف» كمحرك للخاص،
وحافز له على (التغير) وانتهاء بنتيجة
منطقية «هكذا تتواصل المطاردة...».

النسيان:

في قصة «النسيان» - مجموعة «التنظيم
السري» انتقل نجيب محفوظ للأمام
خطوة أخرى على الدرب الصاعد للحلم /
المشهد. فبعد التجسيد المصور الذي
يشجع بالتغير الكامن وراء الحياة من
خلال منظور شخصي، كان منطقيا أن
يقدم هنا منظورا حلميا (عاما): ولننظر
الى مفتتح القصة «اشتعل خيالي
فانفجرت موجاته في جميع الأرجاء
ولكنه لم يلم بالمدينة الانهوائية. انها
تربض في أي مجال من مجالات البصر،
كائنات عملاقا بلا حدود ولا تناسق، ملوحة
بآلاف الأذرع والسواعد والأصابع،
تستوي فوقها آلاف مؤلفة من الأبنية
الشاهقة المجلة بطابع العصر المتعرج
التياء، وأخرى متهرئة حال لونها في
قبضة الزمن الجارف وثالثة آيلة للسقوط
يلتصق بها سكانها في استسلام
واصرار، وفي فجاجها يتلاطم الناس في
صخب ويتلاقون في غفلة وضوضاء،
وتتابع الباصات والسيارات والكارو
والجمال وعربات اليد عازفة أصواتها
المتضاربة، والحوادث كثيرة والأفراح
صارخة والجنازات زاعقة والمشاجرات
دامية والعناق حار وحناجر تنادي على
سلع من الشرق والغرب والجنوب

من ظلام، مطاردها فيها الانسان، معلق في رقبته ذنب (الخطيئة الأولى) التي ارتكبها أبونا آدم وطرد على أثرها من الجنة، ليعاني بنوه على الأرض، معاناة مستمرة قد لا يجدون لها تفسيراً.

هذا المفتاح، لم يرتفع الى سوق مدخلي القصتين السابقتين، ربما لغلبة البناء الفكري على القصة، والذي اتضح من خاتمتها، حين دهم الموت راوية القصة «و ذات صباح دهمتني هذه اللحظة الفريدة المقدسة، فقدت الوزن والتوازن وانغمست في شعور كامل الجدة لم ينبض به الوجدان من قبل، قلت انني سأسبح أو أطير وأنني أستقبل عالماً لم يطرق من قبل، وان الضوء هادئ لدرجة السحر وأنه بلا نهاية، وانني مستسلم بلا اكتراث أو ألم أو ضيق وأن أهانج البشر تعرف من حولي. وانفلت من الجسد الى الحقيقة

المطلقة، وتجلي لي ما قبل الميلاد وعبوري بالدنيا والمستقر الأخير منظر واحد جامعاً متكاملًا كالوردة الكاملة لا يخفى لها أريج ولا سرفثملت بالاستنارة والسعادة الحقيقية، ولم يبق معي من ذكريات الدنيا إلا المثل الشعبي الذي يقول: «اللي تحمل همه ما يجيش أحسن منه».

لقد تكاملت الرؤية أخيراً، خلال حيوات: ما قبل الميلاد، عبوراً بالدنيا، الى المستقر الأخير، كالوردة الكاملة لا يخفى لها أريج ولا سر. فمثل بالاختناك الكامل، بأن الموت مرحلة في رحلة مستمرة، لا تنتهي، فاقبل عليه، تغمره سعادة حقيقية.

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

رواية السبعينيات في مصر ورؤية العالم

● صالح سليمان عبد العظيم
قسم الاجتماع - كلية الآداب
جامعة عين شمس

دراسة سوسيولوجية لرواية «بكران في مصر الآن»

حمل مشعل الكتابة، وحقق من خلالها إسهامات جديدة ومتميزة، سواء على مستوى الشكل أو على مستوى المضمون. وهذا الجيل هو ما تعرف على تسميته باسم جيل الستينيات، وينتمي إليه مجموعة من ألبع الكتاب نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر، جمال الغيطاني، ويحيى الطاهر عبد الله، ومجيد طوبيا، وصنع الله إبراهيم، وأحمد الشيخ، وعبد الحكيم قاسم، وإبراهيم أصلان.. الخ.

ورغم المحاذير التي تثار حول مفهوم الجيل، ومدى تحققه في الواقع، إلا أنه يمكننا القول بأن الظروف التي حدثت في الواقع الاجتماعي المصري بعد قيام ثورة يوليو 1952، قد أقرزت جميعها جيلا ذا سمات وخصائص معينة، هو جيل الستينيات.

ولقد عاش أبناء هذا الجيل ثورة يوليو بآثارها الإيجابية والسلبية، فعلى مستوى الإيجابيات فقد أحسوا وامتألت أنفسهم بالزهو والفخر، أمام التوجهات التنموية، والتحرر من الاستعمار، وتقويض

تعتبر الرواية من الأجناس الأدبية حديثة النشأة في مصر، إذ أن بداية ظهورها حسب آراء الكثير من النقاد لا تتجاوز العقد الثاني من القرن العشرين. لكن على الرغم من قصر مدة ظهور هذا الجنس الأدبي في مصر، بالمقاييس إلى طول المدة في المجتمعات الغربية، فإن الرواية في مصر قد استطاعت أن تخط لنفسها مساراً عميقاً ومتنامياً عبر التحولات المختلفة التي مر بها المجتمع المصري طوال القرن العشرين وحتى الآن.

ولقد لعبت الإسهامات الرائدة لطف حسين وتوفيق الحكيم ويحيى حقي دوراً كبيراً في تدعيم هذا الجنس الأدبي، الذي وجد ضالته في الإسهامات العظيمة والمتتالية لنجيب محفوظ، متعهد هذا الجنس الأدبي في العالم العربي بشكل عام، ومصر بشكل خاص.

ولقد أدت التحولات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية في مصر بعد ثورة يوليو 1952 إلى ظهور جيل جديد من الكتاب الروائيين وكتاب القصة القصيرة،

التغيير والتجديد في الأدب، وهي المهمة التي كان من المفروض على الجيل السابق عليه أن يؤديها، وقد نجح جيل الستينيات في هذه المهمة نجاحا كبيرا وهو بالفعل الجيل المؤثر والفعال في الرواية العربية الحديثة حتى الآن (١).

ويمكن القول، إن جيل الستينيات في الأدب والفن، يمثل افرازا طبيعيا لحقبة الستينيات وتوجهاتها الاشتراكية، حيث عانى أبناء هذا الجيل من الكبت والقهر المتواصلين من جانب السلطة السياسية تجاههم، في نفس الوقت الذي كانوا فيه من أشد مؤيدي توجهات وشعارات هذا النظام، لذلك نجد أن أعمالهم تعكس بشكل واضح مشاعر الحيرة والاغتراب بين تأييد النظام السياسي من ناحية، ورفضه من ناحية أخرى.

يقول «بهاء طاهر» أحد أبناء هذا الجيل من المبدعين الروائيين، حول هذه الازدواجية التي عاشها النظام في فترة الستينيات والتي عانى من خلالها أبناء هذا الجيل من حرارة التششت والانقسام والازدواج:

«أنا لا أريد أن أقول إن صراعا قد نشأ - لا بيننا وبين الحكم فحسب - بل إن الصراع نشب في وجداننا أيضا بين تأييدنا لما تفعله الثورة في حروبها ضد الانجليز ومن أجل استقلال الوطن والنهوض به وبين كراهيتنا لحكمها الباطن وقبضتها الخانقة، في لحظات معينة مثل تأميم القناة أو حرب بورسعيد، كان الجانب الأول يطل فنؤيد الثورة تأييدا جارفا، ونعرض حياتنا دفاعا عنها، وفي أوقات أخرى، مثل أيام حملات الاعتقالات أو جلسات محاكم الثورة الكابوسية التي كانت تذاع في الراديو لم يكن الرعب والغضب يتركان مكانا لأي حب أو تأييد.

ارتباطات التبعية بأشكالها المختلفة، اقتصاديا وثقافيا، بالإضافة الى توفير حد كبير من العدالة الاجتماعية، حيث مجانية التعليم، والإصلاح الزراعي، والسعي لتضييق الفوارق الطبقيّة بين المواطنين.

وعلى مستوى السلبيات فقد امتلأت أنفسهم بالانكسار والإحساس بالاغتراب والتشرد، بالإضافة الى إحساسهم بالهوة التي تفصل بينهم وبين سلطة هذه الثورة، وذلك تجاه ما قامت به من قمع للحريات، وتهديد لكرامة المواطنين، والزج بهم في قيعان السجون بدون إجراءات محاكمة عادلة، تقتضي الحدود اللازمة لاحترام الإنسان، وما أفضى إليه ذلك من انتكاسات متواصلة ومتلاحقة للنظام، تمخضت في النهاية عن هزيمة 1967.

وهذا الجيل من أبناء البسطاء، ومنهم من لم يتعلم، بل منه من لم يصل الى وظيفة مرموقة حتى الآن، وأغلبه حاول تثقيف نفسه بنفسه، ولم يتقنوا ثقافة معينة مثل الثقافة الفرنسية أو الانجليزية بل منهم كثيرون لم يجيدوا لغة أجنبية واحدة على الأقل، وإنما اعتمدوا على كتابات الأعلام المعاصرين، وعلى بعض الترجمات.

فهذا الجيل الذي شارف أغلبه الخمسينيات هو الابن الحقيقي لثورة يوليو، وقد جاء في أعقاب عام 1967 وبدأ اتجاهه بتغيير، لأنه بدأ يكتب في أوائل الستينيات مع التغييرات الاجتماعية التي صاحبت هذه الفترة، ثم جاءت النكسة فرأى نماذج تتحطم وأصنافا كثيرة تسقط وتنهشم، ووجد نفسه أمام فكر لم يعد صالحا على المستوى الواقعي، وأدبا يثبت عدم قابلية الناس له بعد النكسة، ومن ثم حمل هذا الجيل على عاتقه مسؤولية

النموذج السبعيني هو الذي واجه كتاب الستينيات الخارجين أصلاً من رحم الازدواجية التي أشرنا إليه سلفاً.

من هنا لم تكن هناك مدعاة لهذه الازدواجية السالفة الذكر، بقدر ما تمثل الأمر في الهجوم المباشر على هذا التوجه الأيديولوجي للمشروع السبعيني بكافة مفرداته ورموزه، فهاجم الكتاب هذا المشروع سواء وهم بين أحضان الوطن، أو وهم هاربين خارج حدوده.

ولقد قدمت الرواية المصرية، في ذلك الوقت، إسهامات بالغة الأهمية يتحدد من خلالها نقدها لهذا المشروع وتوجهاته المختلفة، فكتابات جمال الغيطاني، ومحمد المنسي قنديل، ويوسف أبورية، وإبراهيم عبدالمجيد، وعلاء الديب، وسعيد الكفراوي، ويوسف القعيد، وآخرين غيرهم، كلها تناولت هذه الحقبة بأشكال متفاوتة ومتباينة، تعكس رؤى للعالم، ومواجهة لهذه الحقبة من تاريخ مصر المعاصر.

وتتبعني الدراسة الراهنة، وذلك من خلال تناول رواية «يحدث في مصر الآن» (3) لأحد كتاب جيل الستينيات وهو يوسف القعيد (1944 -) إلى رصد هذه الرؤية للعالم وتحديد أبرز ملامحها.

١ - حول يوسف القعيد وطبيعة أعماله

ولد يوسف القعيد في 2/4/1944، وتخرج من معهد معلمين دمنهور سنة 1962، وامتحن التدريس بعد تخرجه لمدة أربع سنوات، ثم التحق بعد ذلك بالجيش، حيث جند سنة 1965 واستمر بالقوات المسلحة حتى سنة 1974، ومنذ هذه السنة وهو يعمل محرراً أدبياً في مجلة المصور

وما أريد أن أصل إليه أن هذا المناخ من المشاعر المزدوجة والمتضاربة هو الذي بدأنا جيلي وأنا نكتب في ظله. ثم أننا حين تقدمنا في العمر واكتسبنا شيئاً من النضج، كان الوعي بهذه الازدواجية ومحاولة الخروج منها مؤثراً رئيسياً في كتاباتنا» (2).

ويتضح من ذلك مدى التأثير الذي أحدثته حقبة الستينيات على الأدباء في هذه الفترة، حيث أن المفارقة بين النمو على الجانب المادي والاضمحلال على الجانب المعنوي قد خلق لدى هذا الجيل ازدواجية تراوحت بين تأييد النظام من جانب ورفضه من جانب آخر.

وإذا كانت هذه الازدواجية قد فرضت نفسها على الكتاب في مصر من خلال تأثيرات حقبة الستينيات، فإن حقبة السبعينيات، التي تعورف على تسميتها بحقبة الانفتاح الاقتصادي، قد فرضت نموذجاً آخر مخالفاً لطروحات الستينيات. فمشروع السادات يختلف بشكل تام

عن توجهات عبدالناصر السبعينية، فهناك المشروع هو الذي بادر بالصلاح مع إسرائيل، ورفض التعلق بمشروع الوحدة العربية، وأكد على ضرورة فض القطاع العام، وضرورة الاستعانة برأس المال الخاص سواء المحلي أو الأجنبي، بل حدد طبيعة ونوعية الشرائح الاجتماعية التي يساندها، والتي لم تكن بأي حال من الأحوال شرائح الستينيات من الفقراء ومحدودي الدخل.

وهذا النموذج السبعيني الذي نشأ بين أحضانه، تجار المخدرات، والمستوردين لكل أشكال وأنواع السلع الغذائية، سواء الصالح منها أو الفاسد، وسماسرة الأراضي والعقارات، وتجار العملة.. الخ من أشكال الانتاج الكومبرادوري، هذا

لقد جاءت أعمال يوسف القعيد تعبيرا حقيقيا عن التضارب بين طبيعة الفترتين اللتين تعامل معهما، حيث صدر له رواية «الحداد» سنة 1966، ثم تلاها بعد ذلك رواية «أخبار عزبة المنيسي» سنة 1971، و«أيام الجفاف» سنة 1973، و«البيات الشتوي» سنة 1974، وأخيرا «في الأسبوع سبعة أيام» سنة 1975. وهذه الروايات في مجموعها تمثل المرحلة الأولى من كتابات يوسف القعيد، التي بدأ الكتابة فيها وهو محمل بأفكار وتوجهات حقبة الستينيات، أما المرحلة الثانية من كتاباته وهي التي تمثل محور الدراسة الراهنة، فقد ظهرت منها الأعمال التالية: «يحدث في مصر الآن» سنة 1974، و«الحرب في بر مصر» سنة 1978، وثلاثية «شكاوى المصري الفصيح» التي بدأها يوسف القعيد برواية «لوم الأغنياء» سنة 1981، ثم «المزاد» سنة 1983، ثم «أرق الأغنياء» سنة 1985.

وتشكل الروايات الثلاث في مجموعها تناولا خاصا بفترة السبعينيات والتحول التي حدثت فيها. وسوف نتناول الدراسة الراهنة رواية «يحدث في مصر الآن»، محاولين من خلالها الوقوف عند رؤية العالم الخاصة بالعمل، وملامح هذه الرؤية من خلال تعامل الرواية مع حقبة السبعينيات وفترة الانفتاح الاقتصادي في مصر، وفي ضوء التوجهات النظرية الخاصة بلوسيان جولدمان Lucien Goldmann حيث مفهوم رؤية العالم، وما يرتبط به من البنية الدالة، والوعي الفعلي والوعي الممكن.

2. لوسيان جولدمان ومفهوم رؤية العالم

يعتبر علم اجتماع الأدب من الفروع

الأسبوعية، وكذلك محررا لباب متابعات أدبية في مجلة الهلال، ويبلغ دخله من مهنته الصحفية ما يقارب ألف جنيه مصري، غير الدخول الأخرى، التي قال في إحدى لقاءاتي معه أنها كثيرة، وتأتي له من خلال كتاباته المختلفة سواء الصحفية أو الأدبية في الصحافة المصرية أو العربية على السواء. وإذا كان يوسف القعيد يحدد انتماءاته لمنجزات ثورة يوليو، بشكل عام فهو يحدد وبشكل أكثر تأكيدا انتماءه للجيل الأدبي الذي عانى أكثر من الأجيال السابقة عليه، وهو جيل الستينيات، فيقول:

«نحن جيل الستينيات الذي بدأ يكتب على مشارف هزيمة الخامس من يونيو التي جاءت لتعري النظام وتكشف كافة جوانبه، فخرجنا من معطف الهزيمة، ونشرت أعمالنا إما قبل الهزيمة بعام أو بعدها مباشرة، فنحن الجيل الذي كانت أول كلمة في شهادة ميلاده هي الهزيمة، فاستطعنا أن نرى الواقع رؤية دقيقة وصحيحة، وحتى في حرب الاستنزاف، وحين أصبح جمال عبدالناصر أكثر صلابة واستوعب درس الهزيمة رحل عبدالناصر وجاء السادات ليمنح كل تجربة يوليو الناصرية، بمعنى أننا في اللحظة التي بدأنا نضع فيها أيدينا على تجربة عبدالناصر وثورته جاءت الثورة المضادة لتمسح تماما كل إنجازات ثورة يوليو. وهذا يعني أننا الجيل الذي عاش مد الخمسينيات والستينيات، وإن نحن نضع أيدينا على حقيقة هذا المد، وجاء الجزر والتراجع في عهد السادات في السبعينيات، فاكتشفنا بدلا من أن نكتب عن هذا المد علينا أن نواجهه جزرا، وقد فشلنا جميعا في هذه المواجهة إلا ببعض الأعمال الأدبية القليلة».

ريما

تشعل القصيدة المتعبة

شعر: أحمد الدمناتي - المغرب

الى الشاعر غارسيا لوركا في قبره البارد



ARCHIVE

<http://ArchiveBeta.Sciencelibrary.org>

(1)

ريما تحنفل هذا المساء بقصيدتها الأخيرة

تفتح نافذة عشقها

للحمام المبتلة برذاذ المنفى

تدجج أحداقها بشقائق النعمان

حتى يبدو البحر أكبر من حلمها

وطفل الشعر أجمل من ضفيرتها

(2)

ريما تتجول في حدائق العشق

تغازل أطلال كفني

المنتشج ببراءة القصيدة

تلامس أطفال شجني

المهندس في هسيس الظلام

تمشي على شاطئ دمي

المهرب في ورود النسيان

تعانق شمس الظهيرة
ها السنابل تفتح أزهار قميصها
لهجرة العصافير المنفية
في دروب الفضاء
وتحت أهداب النساء

(3)

ريما تقتل تعبك الوحشي
بفراشات الندى
تعلمك أن البحر مل من زرقته
وأن القمر طلق سماءه العاشقة
يا غيمة موتي المنفلتة
من نصوص الشعراء
أمطري صحراء قلبي اليتيمة
أعيدي للخنساء مناديلها المنبتلة
بدموع البلائل التائهة

(4)

ريما تسعل في أرصفة القصيدة
قمرا متعبا
تغطي شفتها بوردة نائمة
تحن للشموس المعلقة
على جدران الأطفال
تغسل ذكرياتها بنجيمات المساء
وحدي أرقب في غابة العمر
سيدة تسكن محراب القلب
وتغني لابنتي نشيد البراءة
وحدي أرسم قدري وردة عاشقة
لامرأة تتربع عرش ذاكرتي
تعجن لابنتي بحرا من الحب
وتسكن أعماقي السحيقة

من قصائد

العطر والحديقة

شعر: عزت الطيري



وحيثما تمرّ
ARCHIVE

في الصباح
<http://Archivebeta.sakhi.com>

عطرها يورق الهواء

مرتين

أو يُعطّلُ المساء

مرة....!!

2

كَنَبْتُ أَحَبَّكَ

فوقَ دَفْترِ ثَغْرِها

فَقَرَأْتُها - نَهما -

بعينِ شَفاهي

3

وَضَعْتَ كَفَّها على الرخام

فصاح:
أبعدوا
حرير تلك النعومة
عني!!

4

ساق بيضاء
تلبس خلخالا
من أي الأشياء
تجيء
الموسيقى!!

5

سفنُ الصحراء جميعها
غرقت في الرمل
فمن سيجير الحادي
وهو يخبيء جوهرة لفتاة
تنتظر حبيبها

في أول ميناء للعيش....!!

6

كتب الولد حديقة
فانهمرت أشجار
خرجت من دفتره
وامتأذ الفصل
بتفاح
وبعنب عذب
وازدحم الناس على الباعة
والباعة كانوا
كل تلاميذ الفصل.....!!

7

عَرَى المَاءَ من المَاءِ
فصارَ صخوراً ورمالاً
وطحالبَ أخرى
عَرَى القلبَ من العشقِ
فصارَ....
(انظرْ ما قبلَه...!!)

8

أشجار تصهل
والخيلُ تهزها الريحُ

9

البنْتُ الْمُتَعَبَةُ
تفرُّ من الموسيقى
والموسيقى
تجتاحُ الولدَ الْمُتَعَبَ
فيفِرُ إلى البنتِ الْمُتَعَبَةِ
الهاربة
من الموسيقى
والموسيقى
تبتسمُ دُهاءً
وتعاوِدُ
رحلتَها....!

10

شجرةٌ وجدِ
ضَحَكَتْ
في الصبحِ العابسِ
أربعَ وردات!!

الشَّاطِئُ الظَّامِ..

أحمد خميس

أوتذكرين...؟
أوتذكرين الشَّاطِئَ الوردِيَّ... والعُشْبَ النَّدَى
وحديثَ وشوشةٍ تروحُ على الرِّمالِ... وتُعْتَدِي
لَمَّا تَعَاهَدْنَا.. وقد نامتِ يَدَاكِ على يَدَي
أقسمتِ لي.. والشَّمْسُ تُغْفُو فوقَ صدرِ الْمُحْمَلِ
وتَلْمُحُ اليَاقوتَ في جِيبِ المَغِيبِ الشَّارِدِ
أقسمتِ لي.. إِنَّ الهَوَى سَيَدُومُ لي.. أَقسمتِ لي
فَضَمَمْتُ أُسْرَابَ الأَمَانِي كُلَّهَا في سَاعِدِي
وسَكَّرْتُ في هَذَا البَرِيقِ الشَّاحِبِ
يُنْسَابُ في صَمْتٍ.. كَهَمْسِ الرَّاهِبِ
أوتذكرين...؟

.....

أُسطورةُ الحُبِّ التي كانت ربيعاً... وجئني
لَمْ يروها شَوْقٌ عن الأحبابِ يوماً... قبلنا
لا.. لَمْ تُرَدِّدْ مثلها الأمواجُ... حتَّى بَعَدْنَا

كانتُ غناءً.. بينَ ألحانِ الطيِّورِ العائِدةِ
كانتُ نداءً ترتوى منه القلوبُ الضَّامِيةُ
أقسَمتُ أنْ تحيا ضياءً للأمانِ الواعِدهِ
وحِكايةً.. يزُهو المصيفُ إذا حكاها ثانية
ورَفَعَتني ملكاً على هامِ السَّما
ملكاً يعابثُ في يديه الأُنْجُما
أو تَذْكُرِينَ...؟

.....

أقبلتُ في تَرَفِ الجَمالِ.. وفي تَجَنِّي سِحْرِه
وجَمَعَت لي كَرَمَ الرِّبيعِ.. وكنتُ أكرمُ زَهره
وفرشتُ دَرْبِي بالعَبيرِ.. وكنتُ أشهى عَطره
صورٌ.. يهددها الخيالُ لترسم الحُلمَ الجَميلُ
حُلماً تُباركُهُ الدُّفوفُ... وتَجتلي فيه الشُّموغُ
حُلُمُ العروسِ تَتِيهُ في وَشْيِ الصَّبايا.. أو تَميلُ في
كلِّ عبق خافقٍ يدعو وأشواقٍ تَضوَعُ
وأنا وانتِ.. فراشتانِ تعاهدا
تمضي بنا أقدارُنا خَلْفَ المَدَى
أو تَذْكُرِينَ...؟

.....

راحتُ ليالي الصَّيفِ يا حَسْناً.. وانقَضَ السَّمرُ
ومواكبُ العُشَّاقِ... لا ترجو وداعاً أو سَقَرُ
هذا عصيُ الدَّمعِ يُخَفِّيه... وهذا ما صَبِرُ
والشَّاطِطُ المَهجورُ... تَبْكِيهِ العيونُ الرَّاحِلَه
لِنَمَدِّ أذْرُعِها سَحَاباتِ الحَرِيفِ الآتِيَه
وأنا.. وسُهدى.. والليالي العاوياتِ الذَّابِلَه
لم يَرْتَحِلْ عَنَّا الوَفاءُ.. ولا البَقايا الباقِيَه
لأَظَلَّ أرعى ذِكْرياتِ المَوعدِ
في لَيْلَةٍ.. نامتُ يداكِ على يَدَي
أو تَذْكُرِينَ...

قصة

دمعة مروان

محمد اليحيائي - سلطنة عُمان

البحر. غرفتي إلى الجانب الخلفي من الحديقة التي تحوط البيت جاعلة منه وسط الخضرة المرتبة قارباً فارها في بحيرة هادئة. سحبت الستارة، كانت رشاشات الماء تتقاطع في الهواء مثل رقص سيوف، لم ألحق عيسى، شاهدت الكايدلاك السوداء تنعطف يمينا خارج الجراج. المكتب ليس بعيدا. المكتب والبيت في حي واحد مسيج بالأسمنت والسلك المشوك والنوايا والحنين، ويحرس بوابته التي تفتح كهربائيا بدعصة زر أحمر فتية يتمنطقون محزما مدوزنا بالرصاص ولا يعلقون البنادق غلى غير المؤلف. مرة سألت واحدا منهم «قال الدار أمان». لكن عيسى مال على أذني وهمس «الرجل غير موجود». قلت عندما يكون الرجل موجودا الفتية يعلقون بنادقهم. قال «ويعلقون فتية من عجينة أخرى». عقلت ما ذهب إليه فقلت مقهقها ومن عجيزة أخرى.

لا أحد في البيت. زمزم ورباب في الشمال إنما تجللان المكان كما لو كن

إلى عيسى.. هذا البيت ناعم، قطعة ساتان، رشاش الماء قدماه يرقص على عجالات يرشق الحشيش المسحول بعناية مأكينة مضبوطة الشفرات.. الجنائني يرتب الحديقة، يقلم أطراف الشجيرات. هذا البيت قطعة ساتان، الضوء ينساب إليه عبر نوافذ واسعة يكاد زجاجة لا يبين لولا الحواف المذهبة ومخمل الستارة الملموم إلى الجوانب مثل جديلتين. هذا البيت صبية، رقيق ومتناغم، اللون البني والزهري الفاتح والبرتقالي الخفيف المسكوب على قطع الأثاث ذات الأصول والمناشيء المختلفة. الأبواب من خشب، خشب لعله من سدف آدم. بيت مرتب ومتقن، كل شيء فيه موجود في المكان الذي يجب وجوده فيه حتى إن المرء لا يكاد يفكر في شيء إلا وقع عليه.

اليوم السبت، مطلع أسنان الأسبوع، قمت باكرا، قلت ألحق عيسى قبل ذهابه الدوام، خطر لي البارحة سؤاله كيف أنزل

الصبر، التي نحت واصفرت من بعادي.
هل أكتب عن أعطابي وحاجتي وموتي أم
عن دمي المسفوح رخيصة فوق أرقام
الفواتير. هل أكتب عن الحر الخانق أو عن
الجمال الجاثمة فوق صدورنا هل أكتب
عن حمود أو عبد الله أو عبد العزيز أو علي
أو سيف أو فهد؟

أأكتب، هل آن الأوان، عن هذا الفؤاد /
البلد؟

ماذا تكتب يا أنت، يا أنا، يا أنتم، يا
نحن، ماذا نكتب؟

عيسى سوف يصل بعد عشر دقائق
مسبوقا بفحيح الكايدلاك وموتور باب
الجراج الذي ينفتح عن بعد. وستفتح
ضحكته الصافية الباب، وكما عادته
سوف يرسل بالصفير لازمته اليومية «يا
أخي أنت جالس فاضي اديها فيه تديك
ونس». نعم يا عيسى أنا فارغ، فارغ
وجاف أنا يا عيسى كما «العيس في البيداء
يقتلها الظمأ والماء فوق ظهورها محمول»
وأنت ممتلىء، طيب وصاف ومتدفق.
سوف أكرع ماء كثيرا هذا المساء علني
أنسى قليلا.

في الصباح الموالي بدا محمد رائقا.
صفر بملء هواء فؤاده أغنية قديمة وهو
يسحب ستارة النافذة، اندفعت شلالات
الضوء إلى الداخل، فرك عينيه وهو يرقب
باستمتاع الرقصة الأبدية لسيوف الماء
فوق الحشيش المسحول بعناية. أخذ دشا
باردا. حلق لحيته ووظب شاربه. رش
عليه بعد الحمام بخات من مضاد العرق
ولبس وزارا أبيض وقميصا أبيض وخرج
إلى غرفة الطعام مثل «كوجراتي» حقيقي
قائم على رعاية بقرة الرب. سكب ماء في
الإبريق الكهربائي ووصل السلك بالمقبس
ودعص المقبس. كان الضوء يملأ الغرفة
وسيوف الماء ترقص في الحديقة وكان

موجودتين. المرأة مثل الذئبة تترك وراءها
ما يدل عليها. الخدم في إجازة، وأنا
وحدي أصرف ساعات الصباح في
مراقبة رقص سيوف رشاشات الماء في
الحديقة، وأتبع بعينين مدعوكتين فراشة
تنط من زهرة إلى زهرة وأتابع الشفرات
اللامعة لمقص الجنائني وهو يحلق زوائد
الشجيرات وأراقب عمال النظافة وهم
يفرغون براميل الزبالاة من قدام البيوت
المجاورة، البيوت الغارقة في النعومة.
أقضي وقتا على الطاولة في غرفة الطعام
قبل أن أدعص المقبس فيكركر الماء في
الإبريق الكهربائي. أحضر قهوتي: ملعقة
نسكافيه، ملعقتا سكر. أسكب الماء المغلي
وأحرك الأشياء ببطء من لا يحب الذهاب
إلى ما هو أكثر. وأقعد أفكر في وأتأملني:
ماذا تفعل يا أنت هنا؟

جئت متوفرا على وقت ومكان
مناسبين للكتابة.
تكتب ماذا؟
لا أعرف. جئت أفتش عني.
تقصد جئت تفتش عن فكرة.
جئت أفتش عن إبرة فكرة في كومة
قش من أفكار.

طيب اكتب.. كل شيء هنا يساعد..
صمت، خضرة، قهوة.
لكني أزدحم الآن حبيبي، ماذا أكتب.
هل أصف البيت الناعم هذا. هل أكتب غيمة
رأسي يا ربي. هل أكتب دمة مروان
الحرارة «بابا خذنا بيتنا الذي في الخوير».
هل يكتب الكاتب أن لا بيت له في بلاده،
وأن صاحب البناية طرده من شقته
الصغيرة التي اشتراها في الخوير لأن
رب أسرة هندية يقدر يدفع ضعف ما
يقدر يدفع كاتب. هل أكتب عن يارا، حبة
قلبي، التي تعلمت المشي دون أن تنكفيء
في حجري. هل أكتب عن أمل، جبل

الجنائني يلاحق بمنشته دبورا يلاحق فراشه من نبتة إلى نبتة. لمح الجريدة مدسوسة تحت فتحة الباب، فكر في تقليبها سريعا منشغلا بها حتى غليان الماء وهو يعلم تماما أن ما من شيء في هذه الجريدة يثير شهية القراءة، غير أن عينيه وقعتا على الخبر التالي:

أراد أن يموت لئلا يعود إلى منزله صفر الديدن..

حاول رجل أن يترك نفسه يموت من الجوع والمهانة لأنه لم يكن في حوزته ما يكفي لشراء مؤونة العيد..

وقال مصدر في الشرطة أن عناصرها عثروا على الرجل (48) عاما مساء أمس الأول الأربعاء وهو على الرmq الأخير من شدة الجوع والتعب في سيارته على مبعدة بضعة كيلومترات من منزله وكانت نفسيته محطمة، وكانت جيوبه فارغة

وخزان سيارته جافا.

وكان هذا الرجل الذي يعمل موظفا في وزارة العدل قد غادر منزله في الخامس من ذي الحجة بحثا عن يقرضه ما يفي حاجة عياله من مؤونة العيد. لكن وفي نهاية اليوم الرابع لم تسفر الرحلة عن شيء.

وقال الرجل لعناصر الشرطة «كنت أبغي العودة لكنني عندما وصلت إلى قدام البيت رأيت الجيران يفرغون من سياراتهم أكياسا وصناديق مملوءة باحتياجات العيد فتخيلت زوجتي وأبنائي الثمانية فخجلت من نفسي وقلت من الأفضل لي الموت على أن أعود إلى بيتي صفر الديدن.

كان بخار الماء وصفير الإبريق يزحمان غرفة الطعام.. لكن يد محمد كانت أضعف من أن تمتد إلى المقبس.

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

ثالث جملون

• قصة:
نجم الدين سمّان

عليه شغله مكان المرحوم، نزل إلى الشغل بغمزوية (4) أبيه، ومنذ ذلك الوقت وهو ينتربها الجوالات (5) لتستقر على ظهره، ويشيل السحّارات من الأرض إلى القبّان، ومن القبّان إلى ظهر الحمير إلى الطرطيرات (6) إلى البيكابات، إلى سيارات الشحن الكبيرة.

فتحت أمه الباب أمامه متسرّبة بثوب ترمّلها الأسود، تعشّى وسط قرقة درّينة من الملاعق، وسط التواء درّينة من الأفواه، شرد عنهم ... تذكّر ارتجاف جسده حين سرق لأول مرة، ثم مشى في السرقة الثانية دون أن يرتجف ومشى في الثالثة، ومشى نحو ضربة سريعة، خفيفة الوزن، تغنيه عن شقاء بلا طعم ولا معنى ثم يتوب بعدها. لم يقع سمير في يد الشرطة ولا مرة، لأنه لا يريد أن تقع عيناً أمه عليه موصوماً بالعار، فتطّق قهراً وتنفلج أو تموت فرشت لاخوته، ناموا مثل طابور نمل متلاصق، قالت:

- ابني هات معك التنويعه وأنت راجع بكرة.

فرفع اصبعه مغتاطاً:

- لا بكرا الغدا لحمه

- تعرف أول زقاق الورد في حارة الناعورة؟

سأل أبو محمود وهو مسترخ على كرسي القش، فأجابه سمير بهزة من رأسه.

- أول جملون (1) تتركه، الثاني تتركه، الثالث تنزل.

- توكلنا على المولى . بس، انتبه، الليلة القمر في تمامه . ولا يهملك عمي أبو محمود . قالها سمير ناهضاً، رافعا يده بالتحية، خارجاً من المقهى فتلمّظ أبو محمود ببقايا الشاي في فمه

هذا الولد سيصير معلّماً في الصنعة، فتحت له باب رزق من ذهب، أرصد له، أعطيه الإشارة، وهو يضرب الضربة ... شاطر، يقاسمني على آخر بارة (2) الله رحمني به في أواخر عمري الله كبير ... الله يرحمه .

نظر أبو محمود إلى آخر الشارع حيث مضى سمير، قبل أن ينعطف عبر زيباط (3) سعيد آغا متوجهاً نحو البيت الذي بناه أبوه بيديه على أرض مشاع في طرف البيدر الشرقي، وملأه بأحد عشر ولداً انتقاماً من فقره ثم مات ... معلم والده حنّ

أرض الدار فرأى ظلّه شاحبا ممطوطا
حتى حجر البير، تدلى، قدّر المسافة ثم
قفز بكل ارتخاء جسده، نازلا على رؤوس
أصابعه مثل هارون عتيق (11)، ظلّ
مقرفصا... قال له أبو محمود... أصحاب
الدار كانوا على الصومعة (12) ينتظرون
بواسطة (13) حلب، البيت فاضي، خذ
مجدك.

لكن سمير مضى على رؤوس أصابع
قدميه زيادة في الحرص، التصق بالجدار
مرهفا السمع، امتدت يده لتفتح باب
الغرفة، بسرعة دلف إلى الداخل مثل لمح
البرق مغلقا الباب وراءه بحرص شديد،
تجمّد ريثما تتعود عيناه على الظلمة
الطارئة ريثما تنظم أنفاسه، مسح الغرفة
بنظراته... ثمّة ضوء فضي يتسلّل من
الشباك المفتوح منحرفا ويضيء أرض
الغرفة... ثمّة قمر يتلألأ تحت دفق الأشعة
... حبس أنفاسه أسند ظهره إلى الحائط
كانما قد ثبتته الشياطين، وتعرّق متوجها
أن ينقرط قلبه أمام السحر الذي يشع
أمامه... مسح جبينه، بلّ شفتيه بريق
مضطرب وتقدم خطوة ملتقطا أنفاسه، ثم
خطوة أخرى... توضحت له انسيابات
شعر أسود متناثر على بياض المخدة،
استدارة وجه متورد مثل التفاح في عز
موسمه، حواجب دقيقة مثل السيوف
تغفو فوق العينين المغمضتين، شفتان مثل
حبتي توت بلدي أحمر، عنق مثل المرأة،
نهدان متدوران باسترخاء تحت
الشرشف الوردي المقلّم، دقّ قلبه بعنف،
وتراخت ركبته فقرص وجلس... ما
أجمل أخطأك يا أبو محمود... لا بد أن
عقلك بعد بطحتي عرق انفتل وأنت
تدلقهما سيكا (14) على الواقف في خمّارة
أبو الياس.

آخ... أطلقها من أحشائه طويلة، حارقة

لن يجمع سمير ما تبقى من نثرات
الخضرة في جنبات سوق الهال، ليحملها
كل يوم كما كان يفعل أبوه... تعصر أمه
البنذورة المفعّسة وتفرم الصالح والطالح
راشة فوقه الملح ثم تأتي بالصينية حارة
ملهلبة:

- كلوا يا أولادي، كلوا سبع دول (7)
- لو طلبتني شرطة سبع دول لا أتيكم
إلا براس الخضرة

خلّنا يا موه ناكل لقمة مثل الناس
- بعيد الشر عنك، وليش سيرة الشرطة
ابني؟!

فيتلوى ضاحكا بين ذراعيها، تعبت
بشعره
- منى عيني أجوزك واتكلّ بشوفة
خلقتك قبل أن أموت

فيتتم سمير ناظرا من وراء كتفها إلى
الغرفة الوحيدة المتطاولة، والتي هي
مطبخ وغرفة نوم في كل الأيام وحماما
عند العتبة أيام الجمع والأعياد.
- خبّيت برداية من أيام العز، نقطع بها
البيت حتى تأخذ راحتك مع ست الحسن،
يربت على كتفها.

- قومي ريحي جسمك يا موه... الله
يشدّك بالعافية، ويخليك فوق رؤوسنا.
تتمدّد راضية وتنام، تظل عيناه
مفتوحتان على أفق ليلي ضيق يخترق
النافذة الوحيدة العالية، والتي ليست
شباكا مثل شبابيك بيوت الناس، بل
مجرد فتحة للتهوية... ينتصف الليل،
فينهض بهدوء، يلبس ثيابه، يتلقّف
باليشمر (8).

ينتعل مركوب أبيه الأحمر (9)،
يتفحص شبريّته (10)، ويمضي خلسة...
أول جملون، الثاني، الثالث... تلتفت حوله،
لا أحد، الصمت يلف الحارة النائمة، لا
حرّاس، لا دوريات شرطة... حملق في

الطرف الآخر دالية عنب، قطف أكبر
عنقود، غسلته، فرشت البساط، مدَّ
القماشة وأرخی كيس الصدف، مدَّ يده
بحبة عنب نحو فمها، فضحكت دلالا
وخطف الحبة فاحترقت أصابعه، تقابلا
يلعبان البرجيس ترمي أصدافها ... دست
(15). يرمي أصدافه باره (16)، في
البارة خسارة، تغلبه فيقرصها مغتاظا،
تضربه على يده:

- يا عقرب

- يا أم أربعة وأربعين

يضحكان، يميل نحوها فتنداح نحو
البساط، يضع رأسه بين نهديه، تحيط
رأسه بذراعيها، تلعب بشعره، يحكي لها،
تحكي له، يغفوان على برودة هواء الليل
فتنزلق النجوم من قبة الليل منداحة
نحوها، يهوي نيزك محترقا بأوامه
ويلسع الصغير النائم قربهما فينتفش
باكبا ويحف نحوها، ينتفض سمير،
يستقيم ملتاعا، تستقيم هي وحين تلمح
خيال رجل أمامها، تشهق ... تضم يديها
إلى صدرها، تضم فخذيهما، يحبو الصغير
نحو انكماش جسدها، بينما هي تتقصى
ملاحم الرجل بتوجس.

تطلع سمير في عينيها، سيحكي،
سيشرح لها كل القصة، لكن شيئا ثقيلا
سد حنجرتة.

تطلعت في عينيها، استفاقت من نوم
مترع بالأحلام على نظرات رجل قلقة،
حائرة، خائفة، شاردة، تلمع بوميض مثل
وميض عينين رأتهما قبل لحظة في المنام.
لم تدر لماذا لم تصرخ بالصوت فالقة
صمت الحارة:

- ولي حرامي ... حرامي .

فالتصقت الصغير، احتضنته كأنما
تجد فيه حماية، هدهدته ليهدأ دون أن
ترفع نظراته عن وجه الرجل، فلاحظت

ثم أمسك بها في رثيته حتى لا تفضحه ...
لأول مرة يرى سمير أنثى نائمة غير أمه
.... مرر أصابعه في الهواء تتشكل في
الضوء مع استرخاء الجسد، تتوَلَّى،
تتدور، تنساب

ايه، نوم الصبايا حلو، نوم الصبايا
هدايا، نوم الصبايا عيد، احتار ماذا يفعل،
مسح الغرفة بعينيها، تأمل فرشات القطن
الهزيلة المقدسة جانبا لاشيء في البيت
يستحق أن يسرق، خابية كبيرة في
الزاوية عند العتبة، بضعة صحن
مرصوفة على رف خشبي، لمبة نحيلة،
مطفأة، متدلية من السقف الخشبي تحاول
أن تملأ الفراغ، انزلقت عيناه فاكتشف
طفلا نائما ... من أين جاء هذا الولد، تركوه
معها وسافروا، ... ابنها ... لأ ... أكيد
أخوها، أخوها الصغير ... هه، لو كانوا
ميسورين يا أبو محمود ماركبوا
البوسطة، كان أخذوا سيارة تكسي من
كراج الزغل، هذه المرة مالزقت طينتك
بالحيط يا معلم.

خيّل إليه أنها ابتسمت فابتسم لها، لو
يعرف اسمها، لو تسمعه الآن لناجها،
خفق قلبه بمزيج من حب صغير يتفتح
وشهوة مضنية للأنثى، انحنى، تمدد، لم
يلتصق بها، وضع رأسه بهدوء بين
النهدين، فتحركت يدها كأنما بصورة
غريزية واحتضنت رأسه، أحس بدبيب
النمل في قشرة رأسه، اشتعلت خلاياه،
خفق قلبه منشطرا مثل تينة ريانة نقرها
عصفور التين، غابت عيناه، أنفه، فمه في
دفع لدن ... سمع شيئا ينبض بين نهديهما
مثل خلخال في قدمي حمامة ... أغمض
سمير عينيها، استكان مثل قط في حضن
صاحبتة ... بنى بيتا ... رشه بالكلس
الأبيض، زرع أمامه وردا، كل أنواع الورد،
غرس في الطرف عود ياسمين، في

ارتعاش شفتيه الرجلين وشاربه
الأسود الكثيف.

غضب همسه من فمه لم يسمعها أحد.
لم ترد، ردت غرتها المنتالة على جبينها
واستكان الصغير، انحنى سمير، لا يدري
كيف انحنى، اقترب وجهه، لثم جبينها
الساخن المتعرق... وتراجع مبتعدا...
فتحت أجفانها مرتعشة ورمته بنظرة
عاتبة كأنما ترميه بالفل وصاحت بصوت
يشبه الهمس، بهمس يشبه الصياح:

- حرامي !؟

فانتفض مذعورا، فتح باب الدار،
انفتحت أمامه الأزقة، الحارات، الشوارع،
المساحات، ركض.... ركض... لم يركض
أهل الحارة وراءه، لم يطارده الحراس، لم
تفرق سيارات الشرطة وراءه، ركض
مثقلا بعرقه ولهائه، بحريق شفتيه وطعم
عرقها على الجبين.... ارتعش وهو
يركض.... رف بقلبه مثل عصفور...
طار....

(1) جملون: حائط عريض في البيوت
القديمة من حجارة وطن.

(2) بارة: «من التركية» تساوي قرشا
واحدا أو مليما أو فلسا.

(3) زيباط: حارة تسكنها عائلة واحدة
وكان لها باب يغلق بعد صلاة العشاء.

(4) غمزوية: قضيب من الفولاذ له

شكل علامة الاستفهام يستعمله
الحمالون.

(5) الجوالات: جمع: جوال، كيس من
الخشب «القنب» للحبوب والقطن وغيرها.

(6) الطرطيرات: عربات نقل صغيرة،
تصنع محليا، لها ثلاثة دواليب فقط.

(7) سبع دول: أكلة شعبية من سبعة
أصناف من خضار الصيف.

(8) اليشمر: العقال، لكنه أبيض خالص
أو بلون سكري وله شرashيب صغيرة.

(9) مركوب أحمر: حذاء من الجلد
البقري، مسطح، يستعمله فلاحو بلاد
الشام.

(10) شبريته: خنجر بطول شبر واحد،
ومن الشبر اشتقت التسمية.

(11) هارون عتيق: تقال لكل قط جاوز
مرحلة الشباب ودخل في الكهولة.

(12) الصومعة: مكان لتخزين الحبوب.
(13) بوسطة: باص صغير يتسع
لعشرين راكبا.

(14) خالصة: وتقال للعرق
الشامي يشرب دون مزجه بالماء.

(15) دست: تسمية لترتيب معين
لأصدا ف لعبة «البرجيس» وهي من أقوى
الحركات.

(16) بارة: تسمية لترتيب معين
لأصدا ف لعبة «البرجيس»، وهي من
أضعف الحركات.

قصتان

علاء البرجري
-القاهرة-

أفنية صيف



كانت أمي تقول: «آه آه يا جنني»، وأنا أقول: «جنبي طول البعاد آه آه ها هه». وأبي كان يسحب نفسا ويقول: «حلو.. حلو..»
«جنني طول البعاد آه آه ها هه».

وعملت شايًا آخر وقلت أنظم غرفتي: فرد شرابات - أوراق - كتب - نظارة بحر - شنطة سفر - صندوق عليه ملابس متسخة - زجاجة ماء فارغة - شرائط كاسيت - مشط - علبتان من الصفيح الصديء مملوءتان بالأسمنت بينهما عصا (كان أبي يتربص بهما وأمي نقلتها إلى غرفتي اتقاء لبشاعة المنظر في غرفة الضيوف).

«أمشي في الفجر حافي، والرزاز يرعش كتافي»، لبست بنطلونا طويلا فوق القصير وقمت لأصلي الظهر، فالصلاة فرض على كل مسلم عاقل وحر وأنا مسلم وأنا عاقل، وأنا حر.

أخذت سيجارة مع كوب الشاي في الشرفة، وعندما لسعتني الشمس، تذكرت فيلما «أميركيا» البطل فيه وضع مركبا بلاستيكيًا في شرفته وثبت جانبه شمسية وملاء بالمياه وجلس «بالمياه»، وكنت متأكدا من أن أمي ما تزال تقول «آه آه يا جنبي»، وأن المركب والشمسية في حدود مائتي جنيه على الأقل.

من باب صلة الرحم تحسست قدميها المتورمتين وضغطت كما تضغط هي بأصبعها وتأملت رجوع اللحم مكانه ببطء دليل الورم الذي زاد من كثرة الوقوف في المطبخ وعمل المسقعة (أرخص وجبة عائلية)، وقلت لها: «ياه الورم زاد من كثرة

2 - صفحة جديدة

تمشي الآن»، ومع أن الساعة كانت بعد الثانية صباحا وقميصه (مكرمش) ولم يكن قد رمى ماءه بعد، فقد هدأها وطلب مكواة وكوى القميص وغادر منطقتها الراقية متجها إلى الميدان (ومن هنا ربنا سهّل له ووصل بميكروباس إلى ناصية شارعهم).

ومع أن الولد اعتذر لها في التلفون عن سؤاله الأھوج واندفاعه عندما أخذته الكرامة (الذكورية) وحط نفسه مكان خطيبها وطلب فجأة أن يكفّ (بعد هذه المرة) عن المقابلات السرية، سواء في بيتها أو على سطح بيتهم، إلا أن البنت قالت إنه أهانها وكأنها غير محترمة، وتفعل هذا مع كل من تقابله، وبالتالي قطعت علاقتها به نهائيا وعاد أهلها من المصيف في نهاية أيام العيد.

بنت اللواء متقاعد طلعت إلى سطح البيت القديم، وتبعها زميل الدراسة ابن عم «مصطفى» الميت منذ عشرين عاما، والولد يحبها بجد، ولم يبع تعريتها - كما فعل السابقون - عندما حُضنها بشدة وجس الصدر الكبير بيدين متعثرتين، وكأنهما لا يقصدان الجس، وعندما فتحت شفتيها لتتلقى قبلاته دار بخلده أنه لا يصح أن يخرج حبيبته ويضعها في هذا الموقف، فاكتفى بتقبيلها حتى ازرقّت شفتيها.

وفي مرة تغابى فسألها عن خطيبها العائش في «ألمانيا» وينتظر فراغها من الدراسة، فقامت وارادت قميصها وبكت ثم صرخت وبكت وقالت له: «لا بد أن

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

شاعر استثنائي اختزل العالم في كلمة ..

• ترجمة: عصام مطيح

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

قلة قليلة جدا من الشعراء «في الأدب العالمي» من رفضوا الوقوف عند باب السلطان، وأبوا ممارسة المدح والنفاق والتدليس، ليحصلوا على المغام والمكاسب والعطايا.. النزر اليسير منهم فقط أثر الفقر والجوع والحرمان والقهر، مستنكرا تأدية مهمات سهلة رخيصة تتمحور عند الإشادة بمجد الحاكم أو النافذ، معتبرا أن قصائده وأشعاره ستكون أكثر ديمومة وخلودا من عروض وأمجاد وسطوة هذا الحاكم أو ذاك. والكثير من أولئك، خصوصا في بلدان العالم الثالث، ارتضى الحرمان والتشرد وشظف العيش.. والسجن، دون المهادنة والاستسلام. والأمثلة كثيرة في التاريخ الإنساني والعالمي. سوى أننا سوف نتوقف طويلا أمام شاعر عملاق معاصر رحل في مثل هذه الأيام قبل أربع وثلاثين عاما، ضاربا أروع المثل في التضحية والكبرياء والفداء، دافعا حياته ثمنا رخيصا، ليسمو بإنسانيته وفكره وقصائده، فوق كل أسباب المجد والجاه والمغريات. وقد استطاع، بذلك الموت الماجد، أن يفجر في التشيلي، وفي معظم بلدان العالم، حالة نهوض استثنائي في نضال الإنسان في مقارعة الظلم والطغيان والعبودية، ويحرر العقول والأحاسيس ضد حرية الكلمة والعقيدة وألق الشعر.

وذلك هو الشاعر «دون بابلو نيرودا» الذي لم تعرف أجفانه النعاس خوفا من أن يعشق الحلم ويستطيب السفر عن الواقع، فكان شاهدا بأم عينيه، حتى النزف، على وحشية المستبدين، وبطش الطواغيت والقتلة.. فأصبحت كلماته أبجدية كل عشاق الحرية والانعتاق وحب الأوطان.. وصارت قصائده مزامير لكرامة الإنسان ومجده.

ولد هذا الشاعر العظيم في «نفتالي ريز» التشيلية عام 1904 ليكون ابنا جديدا لشمس داعبت أجفان أميركا اللاتينية التي نسبته إليها أسطورة متواضعة لوحدة الشعب.. وأملا بالحياة. وترعرع «دون بابلو» مع والده عامل السكك الحديدية بعد وفاة أمه.. فكانت أحلامه بسيطة بقيت في قلبه بذور حب وعطاء.. خرجت يوم ناداه الواجب للعمل وإعلاء كلمة الحق.. فكان أن جاءت الفرصة بألف لون ولون.. فما كاد ينهي دراسته حتى عين قنصلا في «رانفون» عاصمة برمانيا حيث كانت الانطلاقة الأولى لسلسلة من التنقلات صنعت قلبه الفولاذي وشعره البسيط المعبر عن الشعب المقهور المسلوب الإرادة.. فكان أن انسكبت أنماط الحياة التي عاشها في قلبه الحسي لتؤلف مصيرا واحدا.. وفكرة سيطرت على كل أحرف الشاعر فاخترت العالم بكلمة «حرية»..

من «رانغو» إلى «سنتياغو» حيث تزوج في جافا عام 1930، ثم عاد إلى تشيلي ليسمى قنصلا في الأرجنتين.. ثم برشلونة.. ثم مدريد، مما أعطى شعره زحما متغيرا من الأحاسيس والتمتمات التي امتدت رويدا رويدا عبر فتحات الكون التي دونها واستقبلها بنفسه عناصر أساسية لاستمرار الحياة وأشياءها المعبرة عن أكثر المواد تفتحا ودقة.. كغبار الكون، وعناصر الأشياء، والأحجار والنباتات والعصافير.. والأرض.. هذه التي شكلت دورة حياة الإنسان الكاملة بالنسبة لشاعر تشيلي الكبير.

بعد إسبانيا عاد نيرودا إلى تشيلي وانضم إلى مركز القنصل العام في مكسيكو وانتخب عضوا في مجلس

الشيوخ.. ثم دخل بعد بضعة أشهر في الحزب الشيوعي التشيلي وكانت آنذاك بداية حكم «غونزاليس فيدولا» الذي ما أن باشر حكمه حتى أمر بتوقيف نيرودا الذي أفلت من قبضة البوليس وعاش متخفيا في تشيلي نفسها لمدة ثلاث سنوات عم خلالها القلق العام على الشاعر نيرودا. وقد ولد غيابه شكلا من أشكال النضال الشعري الذي ساعد على تحرير شعراء كثيرين من ظلمة السجون وخنق الحريات.. وها هو «أراغون» يكتب في فرنسا عن رفيقه في النضال:

لا شيء أبدا يسلك بعد الآن
الكلمة المغناة على الشفاة

وكل شيء يقارن بالحرية التي لا تتجزأ..

إننا نتكلم اللغة نفسها،
وتربطنا الأغنية نفسها،

سواء كان في فرنسا.. أم تشيلي
كتب نيرودا لكل المعذبين في الأرض..
ولكل التواقين إلى النور والحرية
والطمأنينة: وكتب عن كل شيء بدءا بذاته
وانتهاء بلون القبر المرسوم في مخيلته..
فكانت دواوينه تنتشر كما الضوء:
«أكون»، «إسبلانيجرا»، «النيران الضاربة».. إلى «صياد الجذور» و«النشيد الشامل».. كانت كلها نتيجة لحركة الشاعر الدائمة وبحثه المتواصل عن الكلمات.. وعن الصرخات التي كانت تبدو له تحديا وأنه ألم مشوب ببسمة.. فقد عرف كيف يجد اسم السلام في كل مكان.. هذا الاسم الذي يود الناس أن يتلفظوا به وأن ينادوا به عاليا.. فوق كل ضجيج عتيق ومشؤم كان يملأ أسماعهم..

قليلون هم الشعراء الذين يبدو لهم أن الصورة الواقعية السوداء ليست أفكارا

نار ونور أبدي.. فكان هناك قصيدة
«للموت» وأخرى «للحياة»..

الموت

لقد عدت إلى الدنيا مرات كثيرة
من أعماق النجوم المحطمة،
غازلا من جديد، خيط الأبدية..
هذه الأبدية التي عمرتها
بخلائق من صنع يديها..
أما الآن فسأموت ولا مطمع لي،
بأكثر من حفنة تراب،
تدري على جسدي الذي سيغدو
ترابا..

× × ×

لم اشتري حيزًا من السماء
التي كان يبيعها الرهبان،
ولم أقبل الظلمات..
التي صنعها «المأورائيون»
للأثرياء الكسالى..

× × ×

أريد أن أحشر في الممات.. مع الفقراء
الذين لم يكن لديهم الوقت ليدرسوا
الموت،

والذين لسعتهم سياط أولئك
الذين يظنون أنهم يملكون السماء..
السماء الموزعة بينهم.. والمعدة لهم..
إن موتي - على استعداد - كرداء
ينظرني،
إن لونه كاللون الذي أحب..
وقياسه هو القياس الذي تطلعت
إليه،
واتساعه هو الاتساع الذي أحتاج
إليه..

× × ×

عندما استنفذ الحب مادته السرمدية

للعالم.. بل إرضاء له واستحسانا
جامحا.. وقليلون أيضا من تبدو صورة
الأشياء وحساسيتها لديهم أقل عفوية
وأكثر قابلية للتعبير عن مضمونها.
ونيرودا الشاعر أكثر الشعراء صعوبة
لقارئ شغف بتحويل الأحرف الباكية
إلى حقائق مباشرة روائية كانت أم
تاريخية.. أم جغرافية، فنيرودا لم يتكلم
من أجل «الكلام» فقط بل ليقرب إلى
عقولنا ما يقوله، مشحونا بصدى العالم
حولنا.. فليس الشعر بالنسبة له إلا كلام
بشري يستخدم الإنسان في تمجيد أخيه
الإنسان ورفع الظلم عنه وتهئية رحاب
أكبر وأكثر أمانا لقلبه وعقله معا..

ولشدة ما كان متأثرا بالوطن وترابه
وشعبه لم يستطع احتمال الحزن الذي
أصابه نتيجة الانقلاب العسكري الذي
أطاح بحكومة «سلفادور اليندي» الذي
ساعده نيرودا للوصول إلى السلطة،
فتوفي في إحدى مستشفيات سانتياغو
عام 1973 م خلفا كنزا لا ينضب من
الحساسية الوطنية.. وحب الأرض..
وعشق السلام والحرية..

لقد فتح نيرودا ذراعيه واسعتين
للجمال.. جمال الأيام كلها.. حيث أتى
ليحدثنا بلغة الآلهة عن ناس بلاده.. فكان
حديثه عن الناس جميعا.. وكان وطنه
صورة للعالم بأسره، حيث علا نشيده
الأبيض القلوب وحقق رجاء الأمة في
الرخاء والحلم وإمكانية تغيير الواقع مهما
طال عليه الزمن، ومهما حاول المستبدون
فرض النظام اللإنساني لتحويل البشر
إرادات مستلبة طالما أراد نيرودا رشها
بالدم حتى تستفيق..

من ديوان «نيرودا النشيد الكامل»
نقتطف ما يمكن أن يعبر عن مشاعر
فاضت بقلب الشاعر فتجسدت أحرفا من

وفيما ينثر النضال معاطفه بين أيد
أخرى
جمعت عنوة،

كان الموت يقبل ليمحو العلامات
التي غرست على حدودك..

الحياة

ليهتم آخر سواي بالنواويس
فلدنيا لون شجر التفاح العاري،
والأشجار تجرف فيضا من الأوسمة
الحراجية،

وفي كل مكان تحيا روزاليا الرقيقة،
وجوان الرفيق..

إن الأحجار المهيبة تؤلف القصر
أما منزلي فلقد بنيته من بقايا القمح،
ومن الطين الأكثر حلاوة من العنب..
أيتها الأرض الواسعة..

أيها الحب..
أيتها الأجراس البطيئة،
أيتها المعارك المؤجلة إلى الفجر،
يا شعور الحب الذي أنتظرنى،
يا مستودعات الفيروز الغافية،

أيتها المنازل.. أيتها الدروب.. أيتها
الأموال،

التي ضمت تمثالا تكنسه الأحلام..
يا أروقة السحر،
أيتها الساعات الكبيرة المتشامخة
في الرمل،
يا شقائق النعمان بين القمح
المتوج..

أيتها الأبدية الداكنة،
التي جبلت مواد حياتي،
حياتي أنا،
في طريق الحياة يتوهج البرتقال
على مجموعة من المصائر..

× × ×

لينبش حفار القبور المواد المشؤومة
ليرفعوا نثار الرماد الأسود،
وليتكلموا بلغة الدود..

أما أنا ليس أمامي سوى البذار
والعذوبة والخطوط اللولبية
المشعة..
عن «الملحق الأدبي» لصحيفة «جون
أفريك»

في 23 / 10 / 1997

سان جون بيرس

في صورہ الشعرية ١٧٧٨ - ١٩٧٥

• بقلم: د. بدیع حقی

في جزيرة (سان ليجي ليفوي)، وهي جزيرة قصية من جزر الأنثيل، ولد (أليكسي سان ليجي، ليجي) في الحادي والثلاثين من أيار عام ١٨٨٧، متحدرا من أسرة غنية فرنسية، كريمة النجار، هاجرت من مقاطعة بورغونيا، منذ ثلاثة قرون، إلى الغوادلوب الفرنسية، وضربت جذورها في هذه الأرض النائية في فرنسا. وأتمثله طفلا متقد النظرات، مرهف المشاعر، فيما كان يدرج في مراحع الجزيرة الممرعة الخضراء، تقتنص عيناه الظامئتين صورا متألقة، وتدخرها ليوم موعود تقيضان بها أحلى وأندى، وأكثر تألؤا وسحرا.

البدائي من الطبيعة البكر، ألم يقل الشاعر الذي ناسمت خياله صور مماثلة، في حفل تسليمه جائزة (نوبل) للأداب عام ١٩٦٥؟: «إن الشاعر كان موجودا، ساكنا في إهاب إنسان الكهف، وسيظل مقيما جاثما في إهاب إنسان عصر الذرة، لأن الشعر لا ينقسم البتة عن كيان الإنسان». ولعل هذا الطفل الذي أراق، فيما بعد، صورا خلاصة متحتها مخيلته المبدعة من طبيعته الجميلة، لم يكن بقادر على نفصها واستجلائها، لو أنه مكث في جزيرته البعيدة، فقد قُدر له أن يغادرها وهو في الحادية عشرة من عمره، إلى فرنسا موطن أجداده الأوائل، لينهي فيها دراسته الثانوية والجامعية.. وقد تابع الفتى دراسته الثانوية في

هكذا انسابت تلك الصور التي تسبقت الهداب جفنيه وانسابت إلى كيانه في السن الطرية الغضة، التي تنمو فيها شخصيته، متناغمة مع مجالي الطبيعة الجميلة التي كان يعيش فيها.

كانت طبيعته شريكة للدم الذي يسري في عروقه وشرابينه، واللهاث الذي يتردد في صدره. وحين اتسق له، فيما بعد، أن يقرزم الشعر، وأن يستل هذه الصور الجاثمة في مكانها من نفسه، فقد تسلسلت وهي تحمل مذاق الموجة المؤارة، الملحة، الحريفة التي احتوته بفيضها الغامر، كما تحمل ألق الشعاع السني الذي داعب وجهه وزفرفة الريح المهيمنة التي سكن صداها في أذنيه. إنها الصور التي جاذبت الإنسان

المنتضخ من صخرة صلدة، قطرة في إثر قطرة:

إنها عرق النسخ المنور في المنفى.
والمدينة التي تسيل بالنهر صوب البحر،
والسماء التي تتطامن، مقتربة، فيما هي تطري ثبج البحر.
إنها الأزهار الكبرى، المطردة في رحلتها.

وتتفسخ طفولته الهنيئة، تتخطر فيها جاريات أمه الخلاسيات الفارعات، وإنه ليتذكر جيدا تلك الجارية الهندية التي زينته بشذرات الذهب وأقواف الزهر، وقدمته إلى العمال الذين كانوا يعملون في مزرعة أبيه، كما لو أنه كان رمزا حيا للآله (فيشنو) كما يتذكر أطواق الزهر المتدلية فوق منفسخ صدره، وتتلامح وتوميء له طبيعته العذراء، بتهاويلها وشياتها الغريبة.

كان الماء ينبجس من الشمس المخبوضرة،

ولممت الأرض أن تكون أكثر صمما والسماء أن تكون أبعد مدى،

إيه يا أزهاراي الجائعة، ضمن الورقة الحمراء تلتهم أجمل حشراتي الخضراء.

ولئن تأثر أسلوبه الشعري بأسلوب (بول كلوديل) في بناء القصيدة وانسيابها، لقد ظل بمنأى عن تأثيره الديني العميق المؤمن، فقصيدة (كلوديل) تنساب، متطاولة، تتجاوب في كلماتها التي براها من إيمانه العميق كأنها تراتيل كنسية مزجاة إلى الله، في حين تتساق قصيدة (سان ليجيه ليجيه) مماثلة لها، بطولها واطرادها، لكنها تظل وثنية، تتجاوب في ألفاظها الفخمة، روح الإنسان البدائي الذي كان يعبد الشمس المشرقة والقمر الشارد في مضطرب السما

مدينة (بو)، حيث تعرف على (فاليري لاربو) الذي أضحي، فيما بعد كاتبنا نابها، وعلى (فرانسيس جام) الذي أضحي شاعرا ملهما معروفا. ثم التحق بجامعة (بوردو) بعد أن أنهى الثانوية، حيث عكف على دراسة الحقوق والآداب والعلوم السياسية، مضيفا إليها دراسة علم الجيولوجيا، ونجح أخيرا بمسابقة بوزارة الخارجية الفرنسية، وعُين ملحقا بالسفارة الفرنسية في بكين. هناك انفسحت أمامه دروب الشرق الأقصى فجاب مدن الصين وققارها وأتاحت له من ثم، زيارة اليابان وكوريا ومنغوليا، لمتضاف صورها إلى صور مدارج طفولته الهنيئة، وتترقرق، فيما بعد، شعرا علويا لا أحلى ولا أجمل.

لا، لم ينس الفتى جزيrote السادرة بعيدا عن اللجج المزيذة، المواره، فقد انسلخ عنها كما الغصن الأخضر، تمتلخه يد عابثة من جذع شجرة مورقة، فينانة، محتفظا في قرارة نفسه بالنسخ الشهي الذي كان يسري في الأملاو الورق الطري. فلما أضحي شابا، تحركت صور جزيrote في حنايا نفسه، وترفتت، طلية، لماحة، على لعاب قلمه الفتى، كما الفراشة التي نضجت في لب شرنقتها، وشقت خيوطها الحريرية، واهبة لجناحيها المرفرفين منفسح الفضاء الواسع، تياهة، زاهية.

وكان ينبغي لتلك الصور المجنحة أن تكتسي عنوانا يشي بها وينم عليها، فلم تجد عنوانا أليقا وأكثر دلالة من عنوان (صور إلى كروزويه)، مومثا به إلى طيف الإنسان الهيمان، الشارد في جزيrote الغناء، الذي جلاه (دوفويه) في رائعته (روبنسون كروزويه). وتتفتح وتنضج الصور في ديوانه الجديد، كما الماء

والرعد المتهزم في سُرَّة الأفق، والريح
التي تهب هوجاء، نكباء.

ثم يصدر الشاعر ديوانه (أماديح)،
تتفرش فيه ألوان طبيعته الزاهية، الممرعة،
كأنها قوس قزح يعانق الأفق، وتتبدى
الأرض فيما هي تدور، كزورق تائه في
مضطرب البحر:

إنني جالس في رفقة ركبتني،
وتترأى الأرض كزورق لايني يدور،
يدور، من دون أن يدري،

أن الريح تود أن تضحك أو تبكي.
ولا ينسى الهوام والحشرات - حتى
الذباب - لتنساق إلى قصائده فيما هي
تهزج وتطن وتغني:

والذباب، هذا النمط من الذباب،
النائه في الشقة العليا،
يطن في الحديقة، كما لو كان النور
يغني.

وتعبر الخفافيش المساء الندي
بصرخاتها الصغيرة، وتهفو عيناه إلى ماء
النهر ككلبتين تراعيان صقال الماء
وتتأملان السمك فيما هو يسبح كأنه نغم
يسري في أغنية. هكذا تجد هذه الأوصاف
مكانها الموطأ لها من شعره، ليكون في
ميسوره أن ينفذ الطبيعة بنظراته الطلعة
السابرة ويمنحها حركة وحياء، ويتسم
شعره، من ثم، بالشمولية والدقة،
مستجليا حتى آتفه الأشياء، كما لو أنها
قمنية بما تستحق من رعاية واهتمام من
الشاعر الملهم:

كان السمك يسبح كأنه نغم يسري
في أغنية.

وكانت الزنابير أشبه بلذعات النهار
على ظهر البحر.

وينفسح البحر الرحيب أمام عينيه
اللاغبتين، ويترأض أطفال على شاطئه
المزبد، متدافعين:

ويترأض أطفال على الشاطئ كما
تتراكض الجياد،

ويحمل مليون من الأطفال أهدابهم
كأنها مظلات.

فإذا نحا ببصره إلى الأشجار ألفى
الأقمار الخضراء، متدلّية كثمار المانغو
(العنباء):

ويسفح اسمك ظلا شبيها بظل شجرة،
كنت أتحدث عنه إلى رجال التراب
على الدروب،

عسى أن يجدوا فيه نداوة رطبية،
إن دروب العالم كلها تلتهمنا في
راحتها،

وسحنتك مبسوطة لإشارات الليل،
كراحة منقلبة.

ثم يصدر الشاعر ملحمة الرائعة
(أنا باز)، مانحا عينيه آفاقا جديدة من
الإلهام، مزجيا إليهما قوتا سائغا من
الصور الساحرة، الأسرة، مستلهما
رحاب الصين الواسعة، الممتدة، بعد أن
عُيِّنَ ملحقا بالسفارة الفرنسية في بكين،
وتأى له أن يضرب في فيافها الشاسعة،
سائحا، كما كان يضرب الغزاة الفاتحون
في قفارها الموحشة، بيد أن جيش الشاعر
كان يضم، بدلا من الجيش اللّجب، كتائب
الصور وجحافل الألفاظ، مستوحيا من
صحراء (غوبي) صورهِ الأبدية، فيما هي
تترادف رفاقة، موحية.

وتنتظم ملحمة (أنا باز) في عشرة
أناشيد، تجلّو فاتحا مكتسحا، يضرب من
كل مراد في الأرض، ليبنى مدينة حديثة،
واضعا لها أسسا جديدة، بيد أن الحنين
إلى الآفاق القصية التي يتشوف إليها يلج
به، طامحا ببصره إلى مزيد من الأرض
فوقها سلطانه فيمضي بجيشه مخترقا
صحراء مقفرة جرداء، حتى يستشرف
أرضا يرضى بسكانها.

(سان ليجيه ليجيه) الذي كان يتراعى فيه موظفا نابها بالخارجية الفرنسية، متدرجا بهذا الاسم في مراقي الوظيفة، حتى يشارف مرتبة سفير وأمين عام وزارة الخارجية الفرنسية ويضحي مقربا من وزير الخارجية (ارستيدريان) نفسه وموجها رئيسيا لسياسة بلده، وقد اتفق له كل هذا، قبل أن تنشب الحرب العالمية الثانية، حتى إذا اندلع أوارها وغزت جيوش النازية بلاده هرب إلى لندن ومنها إلى الولايات المتحدة الأميركية لاجئا، ليعين مشرفا على مكتبة الكونغرس الأميركي، في حين تصدر حكومة (فيشي) الموالية للألمان، قرارا ظالما بحرمانه جنسيته الفرنسية وتجريده من وسام جوقة الشرف الذي كان يتمتع به.

هكذا تألق اسم الشاعر (سان جون بيرس) في منفاه وأضحى به سفير الكلمة الشاعرة الملهمة، لقد فقد النسر الملحق عشه في موطنه، لكنه لم يفقد جناحيه، فقد حقق شعره في ذرى من الإلهام سامقة وترادفت دواوينه الشعرية منذئذ: المنفى - ثلوج - أمطار - بحر - طيور. وكذلك خسر الشاعر اسمه الحقيقي (سان ليجيه ليجيه) الذي تألق في ميدان العمل السياسي، ليتوأمض فيما بعد باسم مستعار فوق قمة من أسمى قمم الشعر الفرنسي المعاصر، ويكسبه الأدب الرفيع ويتوج شعره عام (1960) بجائزة (نوبل). فكان مأساة الموظف المنفي، المسرح، كانت نعمة كبرى على الشاعر الملهم، ومع ذلك فإن الشاعر لم يكن يحب أن ينوه بعمله الوظيفي في تأويل شعره وتفسير غوامضه، موضحا رأيه لماكس بول فوشيه بقوله:

- «أؤثر أن يتجنب النقد صلتي بحياتي

وتتجاوب أصداء التاريخ في هذه الملحمة، يتلامح خلفها طيف جنكيز خان، برؤاه الخضيبية بالدم، ويسوق الشاعر صوره خلافة، أسرة، منتزعة من قعقة الأسلحة وصهيل الجياد ودرداب الطبول: إن الأوراق الحية، في الصباح، هي صورة المجد،

أما الخلود الفاني على هذه الرمال، فمن ذا يوقظه؟

إن طبول المنفى توقظ على الحدود الخلود المتثائب فوق الرمال.

وتتأود في الملحمة صور غريبة، شائعة:

من إسفنجة خضراء، إسفنجة شجرة واحدة، تمتص السماء رحيقها البنفسجي،

ترى أين نجد المحاربين الذي يحتفظون بالأنهار في أعراسهم؟

إنه بلد أظهر من الموت، وتوقف جوادي تحت الشجرة التي تهدل.

وتظفر الملحمة بالإعجاب الجدير بها، وينقلها الشاعر البريطاني الكبير (ت. س. إليوت) إلى الإنكليزية، ولكن الشاعر يخلد إلى الصمت أمدا طويلا، إذ يستأثر العمل السياسي الدائب المتصل في (الكي دورسيه) بجل وقته وكذلك تشغله الوظيفة عن العكوف على نظم الشعر.

غير أن الشاعر يؤثر أن يتوارى، حين نشر ملحمة، خلف اسم أدبي مستعار هو: (سان جون بيرس) (Saint Jhon Perce) مستيقيا كلمة (Saint) التي تعني (القديس) تستهل اسمه المستعار، لعله كان يود أن يضفي على هذا الاسم طابع القداسة التي يحرص أن يسبغه عليه.

ومنذ ذلك الوقت ينقصم اسمه الأدبي (سان جون بيرس) عن اسمه القديم

الزاحفة على جدران الصروح والهيكل، لا
يتحيف التواؤها على الفهم من عظمة
الهيكل وسموكة.

إن شعر (سان جون بيرس) - كما يرى
الناقد (مورسيو) هو: (كالشجرة العملاقة
المتكئة على أغصان أضحت جذورا،
متغذية بجذور أضحت أغصانا، اندعم
فيها الزهر المنور بالثمر الشهوي في نضج
مشارك).

أما صورته الشعرية فناضة بالحياة
وتترأى ملتاة، غامضة، تتأبى على الفهم
المباشر، لكنها تبهر النظر وتخلبه، وقد
ترفد الصورة الخلافة، الأسرة كل ما هو
ثابت، جامد، لتب له حركة متوثبة. اصغ
إليه يخاطب الصمت:

إيه أيها الصمت، أنت يالغة التماثيل.

وفي الواقع إن (سان جون بيرس)
ليس شاعر الطبيعة فحسب، بل شاعر
الكون كله، إنه الشاعر الحالم المستغرق
في غفوة هنيئة، تراءت له الطبيعة - كما
يجب أن يردد في إحدى قصائده - وهي
في منبج فجرها الأول، نافضا ببصره
الزمن يمر في مسنح لحظة عابرة،
مستمتعا برأى الطلل المائل أمام عينيه،
وقلاع السفن التي تقيء إلى الشاطئ،
محدقا إلى الدر والأصداف والقواقع
اللاهجة بأغنية الماء الأزرق، رانيا إلى
الأشجار الذاهبة صعدا إلى مراقي السماء،
متطلعا إلى الشعاع المتلألئ يلعب مع
الظل القلق، عند منبج فجر الخليفة، إذا
كان الظل والشعاع أقرب إلى أن يكونا
شيئا واحدا، وكان في ميسور الثمرة أن
تتهوى من غصنها من دون أن تتعفن
الفرحة على حفاقي الشفاه.

هكذا تنساب جملته الشعرية من لسانه
الذي يحسن التلفظ بها، متلمظا، وتترفق
غاصة بإشارات التعجب والاستفهام،

الدبلوماسية السابقة، فليس عبثا أنني
اتخذت اسما أدبيا مستعارا، مفضلا
انفصام شعري عن شخصي».

مما يعني أن حياته قد انشطرت إلى
عالمين، كان ينتمي إليهما في آن. هكذا
غادرت قصائده صفحات المجالات الراقية
والطباعات المترفة الأنيقة، لتتطامن إلى
مستوى الجمهور المتعش إلى تذوق
صوره وكلماته، وانسلخ اسمه الحقيقي،
متواريا خلف اسم مستعار، يترأى فيه
الشاعر أشبه بكاهن هيكل وثني، تشكل
الكلمات أسس عمدانه المردة الشامخة،
وتتجاوب قصائده في فضائه كسمفونية
مترفقة، ملفعة بالغموض، تهينم في
ثناياها شيات وتهاويل غائمة، ويتسق في
منبسطة المنحى الملحمي الاحتفالي، على
نحو مترفع فخم موشى بمظاهر الكبرياء
والعظمة، تماثل فيه كلماته قافلة تتخطر
بجلال ومهابة، موقرة بأطايب التوابل
والأفاويه وأخلاق العطور ونفائس
الجواهر وتسعى، كما لو أن جملته
الموسيقية المتناغمة مع سيمفونية شعره
تود أن تعانق اللانهاية في ليانها
ومنرجاتها، فكأن موجات بحره اللجي
تنداح مواره، زاخرة بالأصداف واللآلئ
معا. وبهذا يفترق بسبحاته المناسبة، عن
(كلوديل) المؤمن المسيحي العميق الغور،
نائيا عنه بوثنيته التي تقدس الجمال
وتطريه - على النحو الذي أشرنا إليه من
قبل -، موشحا الكون كله بصوره المبهمة،
الموحية.

أجل إن قصائده تنهض في مجملها،
كهيكل شامخ، تلعب في حناياه الرياح
وتغسله الأمطار وتغزل أنامل الثلج إهابه
الحجري الصلد، وإننا لنعثر على كلمات
غامضة نحتها الشاعر وزخرف بها عمدان
هيكله، لتبدو أشبه بالكلمات الهيروغليفية

الملائمة، ضمن منشورات وزارة الثقافة والإرشاد السورية، عام 1978، مزجيا بترجمته الوفية الأمانة للأصل، أعذب وأحلى الصور الشعرية التي غزلتها مخيلة أحد عمالقة الشعر الفرنسي المعاصر.

وإنه ليحلولي أن أختتم هذه الدراسة الوجيزة، بإيراد كلمة الكاتب الفرنسي (فاليري لاربو) الذي كان أحد لدات الشاعر، في طفولته وصباه، يقول فيها:

- «إن شعر سان جون بيرس، هو من الأدب الجيد الحي، الذي نستقبل معه الحياة، بعيدا عن أن يكون مخالفا لنا، أو فارضا علينا نهجا معينا، أو ذوقا فاسدا، ويستقبلنا هو بشعره، في سريرة القلب، تحت إشراق اللحظة السانحة، ليغنيننا بالصور، بالأنغام، بقصة حلوة مغذية. إن كل قصيدة من قصائده، قد حملت وارتشفت، أمدا طويلا، الهواء والنور والذكريات والحياة، واستصفتها لحظة، لحظة، حتى امتلات وفاضت بها. إن كل مقطع، كل نغم، في أية قصيدة له، قد أخذ مكانهما، متسقين مع وزن اللهاث، ليضحيا متلائمين مع الشفة الإنسانية».

توفي سان جون بيرس عام 1975، مخلفا تراثا ضخما من القصائد الرائعة التي تظل، على غموضها، تدخر صورا خلاصة، أسرة، ساحرة.

حاملة نداءات مولهية وإشراقات باهرة، محصية كل ما يمكن أن يحتشد في دنياه الحافلة بصنوف الحيوان وأنماط النبات. مما يذكرنا بعلم الجيولوجيا الذي شغف به في فجر صباه. وتنسرح نظراته اللاعبة إلى آفاق مستجدة مجتازة عصره الحالي ومفضية إلى العصور الخوالي، ليكون، بحق، شاعر الكون والزمان في آن.

ويغوص الشاعر في بحر القاموس الفرنسي الثر العميق، ليعثر على أواد الكلمات وأصعبها وأحلاها معا، مما يشي بثقافة شاملة خصبة، يتعانق فيها العلم والشعر، مازجا بين المعرفة الموسوعية والمعرفة الشعرية التي قد تستغرق على الفهم المباشر، بغموضها والتباسها، ألم يقل الشاعر نفسه؟: «لقد وصفوني بأنني غامض، أنا الذي كنت أعيش في بهرة الألق».

كل هذا يجعل ترجمة شعر (سان جون بيرس) إلى أية لغة، مهمة صعبة، شاقة. وأقول الحق، إن الصديق الشاعر (أدونيس) - الذي يؤثر مثله أن يتوارى خلف اسم أدبي مستعار - قد نهض بمهمة عصية على أي مترجم آخر، حين تصدى لنقل دواوين (سان جون بيرس) إلى اللغة العربية بترجمة جيدة، رائعة، فوفاه حقه من الدقة وحسن انتقاء الكلمة المناسبة

على مدار ثمانية أيام من 30 تشرين أول الماضي، وحتى السادس من تشرين الثاني الجاري، عاشت دمشق فرحة اللقاء بمهرجان دمشق السينمائي العاشر، حيث دبت الحركة في المثلث الذي يربط فندن الشام (مكان إقامة الوفود المشاركة) بصالتي الشام وصالة السفراء والخيام، وصالة الكندي (مكان العروض)، فالمهرجان فرصة ثمينة لمحبي الفن السابع لمشاهدة الجديد، الذي تبخل صالات دمشق - عادة - في عرضه إلا بعد مرور فترة زمنية على عروضه في صالات العواصم العالمية.

فكيف كانت مستوى

العروض، وما هي حجم المشاركة العربية، وماذا عن التظاهرات الموازية (السينما الإيرانية، الأفلام الحائزة على ذهبيات المهرجانات السابقة، فلسطين في عيون الآخر الغربي، والعروض المنتقاه من السينما العالمية)؟! وماذا عن نتائج المسابقة الرسمية للأفلام الروائية الطويلة والقصيرة، وما هي ردود الفعل حولها؟! كلها أسئلة سنحاول في هذه المقاربة الإجابة عنها.

(مصير) شاهين في
حفل الافتتاح

جرى حفل الافتتاح، والختام، كالعادة، في الصالة الضخمة لقصر الأمويين، حيث أضفت أبهة المبنى، وحماسة الجمهور التواق لمشاهدة فيلم «المصير» ليوسف شاهين أجواء عيد، زادته بهجة حضور عدد من نجوم السينما العربية (كمال الشناوي، صفية العمري، فردوس

بانوراما مهرجان دمشق السينمائي العاشر

الذهبية مناصفة بين «القبطان» المصري
و «تيما الإغريقية» البرازيلي

ندوات... وفعاليات... وتظاهرات موازية

• علي الكردي
دمشق - البيان

إلى المنصة تساؤلات في أوساط الجمهور. هل هناك أزمة ما، أم أن الأمر مجرد ظروف شخصية تتعلق بهذا الفنان أو ذاك؟؟

بكل الأحوال وكما قالت الفنانة منى واصف: «تحصل بعض الأخطاء في كل المهرجانات العالمية، وهذا لا يقلل من أهمية مهرجان دمشق السينمائي، باعتباره ظاهرة ثقافية، وحضارية نحن بأمس الحاجة لها» الأمل أن نرتقي دائما نحو الأبهى والأجمل.

مسابقة الأفلام الروائية الطويلة

بات من المعروف أن مهرجان دمشق السينمائي يركز على سينمات العالم الثالث (آسيا، أفريقيا، أمريكا اللاتينية)، وبهذا الإطار عرضت مجموعة أفلام روائية طويلة من القارات الثلاث داخل المسابقة الرسمية، لكن المشاركة الأفريقية اقتصرت في هذه الدورة على المشاركة العربية (مصر، تونس، المغرب)، بينما شاركت أمريكا اللاتينية بالفيلم البرازيلي «تيتا الأغريستية» إخراج كارلوس ديبغويس، الذي فاز بالميدالية الذهبية مناصفة مع الفيلم المصري «القبطان» إخراج سيد سعيد، وتمثيل النجم محمود عبدالعزيز الذي فاز بجائزة التمثيل لأفضل دور رجالي، كذلك شاركت أمريكا اللاتينية بالفيلم الفنزويلي «حياة واحدة ومسارات» إخراج ألبرتو أرفيلو والمكسيك بفيلم «على طول الطريق» إخراج: فرناندو سارينانا، وتشيلي بفيلم «رجلي الأخير» إخراج تاتيانا غيافيولا، وكوبا بفيلم «الموجة» إخراج أنريكي ألفاريز.

المشاركة الآسيوية كانت واسعة في هذا المهرجان، وقد حاز الفيلم الصيني «ألوان الأعمى» للمخرج تشن غاوتشينغ

عبدالحميد، محمود عبدالعزيز، منى واصف، دريد لحام، عبدالرحمن آل رشي، بسام كوسا، رفيق سبيعي، خالد تاجا، وغيرهم).

لكن، حينما أعلن المخرج مروان حداد (مدير المهرجان) عن وجود الشاعر الفلسطيني الكبير محمود درويش، ضيفا بين الجمهور، اشتعلت الصالة تصفيقا ودفئا وحرارة كما لم تشتعل من قبل، لقد قلب وجود الشاعر المعادلة، وسرق بالفعل الأضواء من نجوم السينما، وهذا يحمل في طياته أكثر من دلالة ذات معنى، لكننا هنا، لسنا بصدد تحليل هذه الظاهرة الجميلة والمتفردة فعلا.

رغم الجهود الكبيرة التي بذلتها وزارة الثقافة السورية، والمؤسسة العامة للسينما، لكن حفل الافتتاح لم يكن في مستوى الطموح والمعقود عليه سيما وأن الدورة العاشرة، هي دورة «مفصلية» في حياة المهرجان كما قيل، فمثلا، اللوحة المسرحية، الاستعراضية التي رافقت سرد مراحل تطور السينما في سورية منذ أيام «صندوق الفرجة» وحتى الآن لم تكن ناجحة على المستوى الجمالي والبصري، حيث بدت حركات الممثلين على المنصة حركات عشوائية، مرتجلة ينقصها التوازن، مما ترك انطباعا سلبيا لدى المتلقي، كذلك لم يكن، مقدّم الحفل الفنان «جهاد سعد» موفقا في مهمته، لكنه تجاوز ذلك في حفل الختام، وحتى الفرقة الموسيقية التي رافقت معزوفاتها صعود الضيوف إلى المنصة لم تكن اختياراتها موفقة، لا من حيث التوقيت الزمني، ولا من حيث اختيار الألحان التي يمكن أن تحرك الذاكرة الانفعالية للمشاهدين، كانت بعض المقطوعات تنتهي قبل صعود الضيف إلى المنصة، مما يترك مساحة زمنية من الصمت تثقل على الجو، أيضا، آثار عدم صعود بعض الفنانين السوريين

حضر عدد من النقاد السينمائيين المصريين على رأسهم سمير فريد، وطارق الشناوي، ولاقى فيلم «القبطان» (الذي حاز على الذهبية مناصفة مع الفيلم البرازيلي) وبطله محمود عبدالعزيز على استحسان الجمهور.

يعتمد فيلم «القبطان» على سيناريو وحوار فانتازي، يحتمل تأويلات متعددة، فهو لا يسرد حكاية بعينها، وإنما يقدم مجموعة من التفاصيل الحياتية الحميمة لمجموعة شخصيات محورها شخصية «القبطان» (محمود عبدالعزيز) الساحرة، فهو ليس قبطانا بالمعنى المتعارف عليه، وإنما شخصية زورباوية، فهو عميقة إنسانيا، رغم مسحتها الفوضوية، يضيفي القبطان لمستته على كل الأحداث التي تجري حوله - رغم تطور خط الشخصيات الأخرى - وهو عمليا الذي يحل ويربط.

تجري أحداث الفيلم اليومية في مدينة بورسعيد على خلفية العام 1948، حيث نرى قوارب محملة، باللاجئين الفلسطينيين الذين ينزلون في مدينة مليئة بجثث ضحايا مختلفة (يونانيون، انكليز...) وبطريقة كاريكاتورية ينزل الحكماء، لتحدث مجموعة مفارقات سافرة يكون محورها دائما التقابل بين الحكماء (الرسمي) والقبطان (الشعبي)، حيث تتكشف دلالات ورموز متعددة، يمكن قراءتها على أكثر من مستوى، الفيلم جديد بلغته ونسيجه السينمائي، وقد استحق ذهبية المهرجان بشهادة السينمائيين والنقاد.

الفضية للفيلم السوري «الترحال»

فيلم «الترحال» للمخرج السوري ريمون بطرس، كان الفيلم السوري الوحيد المشارك في المسابقة الرسمية، حيث كان من المنتظر أن يشارك أيضا فيلم

على اهتمام الجمهور، وفازت بطلته «تاو هونغ» (التي مثلت دور فتاة عمياء) بجائزة أفضل تمثيل عن دور نسائي، واستحق الفيلم (الذي كان مرشحا لنيل أحد الجوائز) على تنويه خاص في لجنة التحكيم، ولأهميته عُرض في حفل الاختتام.

أيضا من الأفلام الآسيوية فاز الفيلم الفلبيني «استرجاع شرفها» بجائزة الاخراج لماريلو ديان بابا.

الهند، شاركت بفيلم «ساراري بيغام» اخراج شام بينغال، واليابان بفيلم «قرية الأحلام» اخراج هيجاشي يواشي، وفيتنام بفيلم «نهاية غير سعيدة» اخراج فوشوان هانغ.

المشاركة الإيرانية، كانت المشاركة الآسيوية الأهم، حيث عُرض لإيران فيلم «الغزال» داخل المسابقة الرسمية للمخرج مجبتي رائي، وأقيمت لأفلامها تظاهرة خاصة، عُرضت خلالها مجموعة من الأفلام التي عرّفت جمهور دمشق بالسينما الإيرانية التي حصلت في الآونة الأخيرة عدة جوائز عالمية. كان آخرها حصول المخرج عباس كياروستامي على سبعة (كان) الذهبية في دورته الخمسين، عن فيلمه «طعم الكرز».

المشاركة العربية

اقتصرت المشاركة العربية على (سورية، لبنان، مصر، تونس، المغرب، وليبيا)، المشاركة المصرية كانت كالعادة كبيرة على مستوى النجوم والأفلام، والإعلام، فبالإضافة إلى عرض «المصير» في حفل الافتتاح عُرض فيلم «الكيت كات» للمخرج داود عبد السيد في تظاهرة الأفلام الحائزة على ذهبيات مهرجانات دمشق السابقة، وعلى المستوى الإعلامي

الإسلامي المسيحي في هذه المدينة، ونجح في تقديم عدد من الوجوه النسائية الشابة (نورا رحال وسلاف).

البرونزية لفيلم «السيدة» تونس

ينتمي فيلم «السيدة» للمخرج محمد زرن للتيار المتميز للسينما التونسية الذي تكرر من خلال أسماء هامة، كنوري أبو زيد، وفريد بوغدير، ومفيدة التلاتلي وكل هؤلاء قدموا أعمالا سينمائية ابتعدت عن النموذج السائد، وأسلوب السرد السطحي، الميلودرامي للحياة العامة، عبر معالجات عميقة تناولت قضايا جوهريّة في حياة الإنسان المعاصر، عبر دخول جريء في عوالم الشخصيات لكشف فرادتها وعوالمها وإشكالياتها، في صراعها مع ذاتها ومحيطها.

يتناول فيلم «السيدة» من خلال حياة مراهق اسمه «نضال» (الشاذلي بوزيان) الحياة البائسة، الموغلة في العنف لأبناء حي شعبي هو حي «السيدة».

القصة في ظاهرها بسيطة، لكنها عميقة بخلفيتها الاجتماعية والنفسية والبيئية، التي تنتج مثل هذا العنف المعم في القاع السفلي لمجتمعات الفقر وغيتوات الصفيح التي تشكل حزام المدن. يتعرف رسام «هشام رستم» على الصبي نضال الذي يتسكع مع رفاهه في أحد شوارع العاصمة تونس، فيرى في وجهه ملامح تعبيرية غامضة تختزن القسوة والحزن والمعاناة. يحاول الرسام أن يقنع الصبي بالوقوف أمامه ليرسم له «بورتريهات»، لكن الصبي الذي تربى على العنف، والضرب المبرح من أبيه العاطل عن العمل يرفض ذلك ويرد عليه بجلافة، لكن الرسام لا يستسلم، ويتبعه إلى الحي الذي يسكن فيه، حيث ينجح باقناع والده برسم الصبي مقابل خمسة

«تراب الغرباء» لسمير ذكرى، عملا بقانون المهرجان الذي يسمح للدولة المضيفة بالمشاركة بفيلمين من إنتاجها في المسابقة الرسمية، إلا أن عدم انجاز العمليات الفنية النهائية لـ «تراب الغرباء» حال دون مشاركته.

حاز «الترحال» على الجائزة الفضية للمهرجان، أما آراء الجمهور فقد كانت متضاربة حول هذا الفيلم، الذي يستعرض أيضا مرحلة الانقلابات التي شهدتها سورية في الخمسينات، على خلفية استقبال مدينة حماة للاجئين الفلسطينيين، وعودة المجاهدين الحمويين في حرب عام 1948.

البعض انتقد الفيلم من زاوية التكرار لمواضيع قُدمت في السينما السورية في إشارة إلى فيلم «الليل» لمحمد ملص. رد ريمون بطرس على هذا الرأي بالقول: إن التاريخ السياسي والاجتماعي ليس حكرا على أحد، ويمكن لأي مخرج معالجة الأمر من زاويته الخاصة.

رأى البعض الآخر أن الفيلم يعاني بعض المشاكل على صعيد تكوين المشهد، وربما يحتاج إلى بعض التكثيف.

يسرد الفيلم المعاناة الاجتماعية والإنسانية لأسرة مجاهد حموي، يعمل في نحت الحجر (جمال سليمان)، وبسبب اعتقاله المتكرر مع كل انقلاب (ليس لأنه خارج عن القانون، وإنما لأنه رجل وطني ومجاهد سابق) تعاني زوجته (سمر سامي) وأولاده بسبب غيابه، إلى أن تنتهي حياته برصاص الدرك أثناء قطعه لنهر العاصي في رحلة العودة من لبنان إلى سورية، رغم صدور قانون عفو بعد أحد الانقلابات.

الشيء المميز في الفيلم هو رائحة المكان المميزة لمدينة حماة (مدينة المخرج) حيث برز المناخ البيئوي بشكل جميل ولافت، كذلك ركز المخرج على مسألة التعايش

دنائير لكل ساعتين في اليوم.

عندما يبدأ الرسام العمل مع الصبي، تتكشف له صعوبات وتناقضات البيئة القادم منها، فيقرر الانتقال إلى هذا الحي ليكون قريباً من هؤلاء البشر، ومن خلال توليفة ذكية بين الرسام وشارع ضرير (يتعرف عليه في الحي) وموسيقي مرهف يقدم المخرج محمد زرن لوحة فسيفسائية مليئة بالتفاصيل الحية المدهشة لعالم تتجاوز فيه التناقضات من كل نوع، حيث تغتني الشخصيات وتتطور مصائرها وتتشب، وبذلك تصبح النهاية المأساوية للصبي نضال جزءاً أو تفصيلاً في لوحة عامة مفتوحة على احتمالات أخرى لنهايات فاجعة لا تنتهي.

الفيلم يستحق أكثر من الجائزة البرونزية، لكننا لا ندري ما هي اعتبارات لجنة التحكيم.

مسابقة الأفلام القصيرة

في إطار المسابقة الرسمية للأفلام القصيرة، فاز الفيلم السوري «فلاش» للمخرج نبيل المالح بالجائزة الذهبية، الفيلم من تأليف وتمثيل الفنان السوري «بسام كوسا» يعبر الفيلم خلال ثلاث دقائق، عبر الصورة فقط (دون أي حوار) عن سبع شخصيات مختلفة.

الفكرة جريئة وموحية، حيث نرى في الصورة الأولى شاباً في حالة مزرية يتناول «ساندويش» ثم تتحول الصورة عبر التعبير بالوجه والجسد والماكياج والإضاءة وبالتدريج إلى لص، مخبر، رجل أمن... إلى أن تصل إلى مجرد جسد منتفخ بلا ملامح للوجه، تحت إبطه عصا الجنرالية، وينتهي الفيلم على صوت ضحكاته التي تتصاعد مع وقع قرع الطبول. الفيلم هو الوحيد الذي اختير في مهرجان دمشق للمشاركة في مهرجان

برلين السينمائي القادم كما صرح المخرج نبيل المالح.

الجائزة الفضية كانت من نصيب الفيلم اللبناني «الحي»، سيناريو وإخراج ديماء الحر، مدته عشرون دقيقة، يتناول الفيلم حكاية حي من خلال شخصيات طفلية، تكون الدراجات الهوائية عنواناً لها، حيث يخسر الأطفال النقود التي جمعوها بعد أن حولها أطفال الحارة إلى كرة للعب.

الفيلم التونسي «التربة» للمخرج المنصف ذويب حاز على الجائزة البرونزية، مدة الفيلم ست وعشرون دقيقة، وفكرته تتمحور حول بطله الفيلم التي لا تتمكن من ذرف دمعة واحدة للتعبير عن حزنها على والدها، ولكن وبعد سنة كاملة من الحداد، وبعد أن جمعت سبعة قوارير من الدموع تنقذ بها حياة رجل أهلكه العطش.

حاز فيلم الرسوم المتحركة «مذكرات رجل بدائي» على جائزة لجنة التحكيم الخاصة، وهو من سيناريو وديع اسمندر وموفق قات، وإخراج الفنان موفق قات، يتناول الفيلم موضوع البيئة من زاوية أن الطبيعة ليست بحاجة إلى من يدافع عنها (منظمات وهيئات) فالبيئة وعبر التوازن الطبيعي تدافع عن نفسها بنفسها، والناس يدافعون عن أنفسهم بأنفسهم.

شاركت في مسابقة الأفلام القصيرة الدول التالية: تشيلي بفيلم «إيل لانس»، والمغرب بفيلم «بري» إخراج جمال بلمجذوب، وفنزويلا بفيلم «تومبول» إخراج رفائيل ستراجا زوي، والهند بفيلم «رابيا» إخراج علي أكبر، ومصر بفيلم «زيارة في الخريف» إخراج سعد هندواي وتمثيل زهرة العلا، وليبيا بفيلم «الكرسي» إخراج محمد المسماري، والمكسيك بفيلم «موعد في الجنة» إضافة إلى الأفلام التي حازت على جوائز المهرجان.

تقضي المواجهة تخزين المواد الغذائية والعمل السري والتأثيرات السلبية التي يخلفها استخدام قوات الاحتلال للقنابل الدخانية والمسيلة للمدوع.

الأفلام الأخرى هي «على أرضنا» للبريطانية أنتونيا كاتشيا، ومدغيثو غزة» لביاهولم كويست (ألمانيا)، و«معركة حول القدس» و«ولد من الموت».

دراير وبونويل

من ميزات هذه الدورة، أنها قدمت تظاهرتين لأفلام علمين من أعلام السينما العالمية هما المخرج الدانماركي الشهير كارل دراير، الذي عرض له فيلمان هما: آلام جان دارك، ومصاصة الدماء، والمخرج السوربالي لويس بونويل، الذي عُرض له: «كلب أندلسي، العصر الذهبي، حسناء النهار، سحر البرجوازية الخفي، فيريديانا».

وكان المهرجان فرصة هامة ليتعرف جمهور دمشق أيضاً على عروض عالمية شهيرة في إطار تظاهرة «نظرة إلى المهرجانات» حيث عرضت عدة أفلام نذكر منها الفيلم الفرنسي «اليوم الثامن» والصيني «حرب الأفقيون»، كذلك وفي إطار تظاهرة السينما الإيرانية تعرفنا على سينما ذات نكهة جديدة حازت على اهتمام مهرجانات العالم في السنوات الأخيرة، كفيلم «الخطبة» لناصر غلامراني و«سائق الدراجة» لمحسن مخلبان، و«فندق من ورق» لإبراهيم حاتميا.

يمكن القول: إن التظاهرات الموازية قدمت لجمهور السينما المتعطش في دمشق فرصة ثمينة بالفعل للاطلاع على كثير من الأفلام التي سمع أو قرأ عنها، وبذلك غطت هذه الدورة جانباً مهماً، لطالما نحن بحاجة إليه.

الجديد في هذه الدورة، هو عرض مجموعة الأفلام التي فازت بذهبيات مهرجانات دمشق السابق، وبهذا الإطار عُرضت الأفلام التالية: «شمس الضباع» للتونسي رضا الباهي، «بقايا صور» للسوري نبيل المالح، «الباقون الأحياء» لكوبي توماس غوتيرس، «الهدية» الأخيرة للجزائري الغوثي بن وروش، و«ليالي ابن آوى» للسوري عبداللطيف عبد الحميد، و«كيت كات» للمصري داود عبد السيد، وممثلون بدلاء لكوبي أورلاندو روخاس، و«الحدود» للتشيلي ريكاردو لارني، و«أمينسيا» للتشيلي جونزالو جوستينيانو.

فلسطين كانت حائزة في هذه الدورة، ليس من خلال أفلام فلسطينية، أو أفلام عربية تتناول القضية الفلسطينية، وإنما من خلال مخرجين غربيين متعاطفين مع هذه القضية، وبهذا السياق عُرضت عدة أفلام وهي «الأسد من غزة» أخراج: بياهولم كويست + سوزان خنارولين وهو من إنتاج ألماني ويتحدث عن عودة أحد المقاومين الفلسطينيين إلى غزة، بعد أن تركها لمدة طويلة، ويحاول عبر هذه العودة استكشاف واقع الفلسطينيين في غزة، بعد تطبيق الحكم الذاتي.

«أصوات من غزة» للبريطانية أنتونيا كاتشيا، ويتحدث عن القمع العسكري الإسرائيلي الذي طال كل مقومات الحياة لكل فلسطيني، من خلال مجموعة نماذج (مزارع، طبيب، أسرة بقي قسم منها في رفح والقسم الآخر في غزة ومنعت سلطات الاحتلال لم شملها...) الفيلم يلقي الأضواء على الديمقراطية المزعومة داخل إسرائيل.

«الانتفاضة» للألماني روبرت كريك، ويتناول مجتمع ما بعد الانتفاضة، حيث

يمكن القول ومنذ البداية إن الدخول الثقافي عن موسم (97 / 1998)، جاء متعثرا، وذلك لغياب الإعلان عن برامج ثقافية من شأنها رسم صورة عن الدخول الثقافي ومظاهره، ثم لتقاعس حركة النشر على مستوى الدور المغربية، والتي تراجعت حركة النشر فيها بشكل لافت للنظر، وذلك لكساد سوق الكتاب، ثم اهتمام بعض الدور بالكتاب المدرسي الذي يكاد يستمر في التداول تجاريا إلى نهاية شهر نوفمبر، من كل موسم.. في حين يوالي المركز الثقافي العربي، وهو مؤسسة مغربية / لبنانية إصدار مطبوعاته المتباعدة، ما بين الدراسة النقدية والإبداع الأدبي، ولكتاب مغاربة ومشاركة.

وهكذا ومنذ بداية الموسم (شهر شنبر)، لم يتم الإعلان سوى عن لقاء فكري مع المفكر المغربي «محمد عابد الجابري».. وذلك لمناسبة افتتاح النشاط الثقافي لفرع اتحاد كتاب المغرب بالدار البيضاء.. ولقد تولى تقديم اللقاء كل من القاص «مصطفى المسناوي» والناقد «يحيى بن الوليد»، في حين أدار النقاش الشاعر وكاتب الفرع «نجمي حسن».. على أن المحاور التي ارتكز عليها النقاش هي التالية:

1 - مسألة موت المثقف..

2 - ظاهرة العولمة..

3 - وضعية التربية والتعليم..

4 - مصير الديمقراطية بالمغرب..

وقد عد «الجابري» هذه المحاور مكرورة، ذلك أن الأسئلة تطرح وتستعاد بين الفينة والأخرى، في هذا المقام، أو سواه من الربع العربي.. فسؤال المثقف من حيث وجوده أو موته، سؤال عن المصير، وإن كان الأصل أن المثقف لن

رسالة المغرب

من: صندوق نور الدين

محمد عابد الجابري، المثقف،

العولمة والديمقراطية

يموت، أو ينتهي، وإنما المنتهي هو القضايا والأحلام الكبرى التي تجشم عبء الدفاع عنها..

وإن كان المثقف اليوم يعيش عصر العولمة، فإن للأخيرة أخطارها المتمثلة في إلغاء الحدود وعدم الاعتراف بالدولة ككيان، وبالتالي الرهان على منطق التجارة، حيث السوق أساس كل تحرك، ومثل هذا المنطق مطبوع بالتناقضات على مستوى البلد الواحد، كما في علاقات الدول مع بعضها.. وذهب «الجابري» إلى اعتبار العولمة ستفجر من الداخل مستقبلا، ذلك أن ما يتحكم فيها هو اللا نظام، علما بأن قوتها مبنية على ضعف، وليس على أرضية قوية تضارعها..

فرهان العولمة تمثل وما فتىء في مبدأ الإعلام الذي بلا حدود، وإذا كان لهذا التوجه سلبيات، فإن المتلقي أو المشاهد يحتكم إلى النقد الذاتي، فهو يتفاعل مع ما يسمه كعربي ومسلم، في حين يقصي ما لا يخاطب فيه عروبتة، مما يلقاه عن الفضائيات العربية.. وانتقل «محمد عابد الجابري» بعد ردوده عن القضايا العامة، إلى ما يرتبط بالمغرب، وبمساره بشكل خاص.. فقد ذهب إلى اعتبار تطبيق الديمقراطية في المغرب لا يمكن أن يتم إلا على أمد بعيد (عشرون سنة) وذلك لاعتبارات اجتماعية وسياسية.. أما بخصوص التعليم، فإن الأستاذ «الجابري» يعهده حقا إنسانيا، لكن المبالغة في الحديث عن تدهوره شيء مؤسف، إذ لا يجدر الحديث عن الحاضر باستحضار صورة الماضي، ذلك أن الدول (بريطانيا) مثلا، تعاني من قضايا ومشاكل التعليم بحدّة.. لكن ما يجدر أخذه بعين الاعتبار مسألة الجدية، إذ إن الثقافة لا تسود في

غياب الجدية..

ويرى «محمد عابد الجابري» إلى أن علاقته بالتراث علاقة مشروعة، وإن كان السؤال حول ذلك يبدو مأكرا، فقراءة التراث كانت ولا تزال بحثا علميا، ولم تكن في يوم ما بابا يفرضي إلى المضاربات الأيديولوجية، ذلك أن ما ينجزه «الجابري» هو نقد ابستمولوجي يقوم على المعرفة العلمية لا الوجدانية، وهو دأب رجال التخصص على امتداد السنوات..

من كزانتزاكي إلى القصة والواقع

1. احتضنت كلية الآداب والعلوم الإنسانية (ابن أمسيك) بالدار البيضاء، لقاء ثقافيا وفكريا كان مداره الروائي اليوناني «نيكو كزانتزاكي»، وذلك بين 10 و11 من شهر نوفمبر.. وأمدت اللقاء مدة يومين، حيث شارك فيه باحثون مغاربة وعربيون تناولوا بالدرس المسار الروائي لـ«نيكوس» إضافة إلى أثره في الرواية العربية والغربية..

2. في الفترة ذاتها، أقامت مجلة «آفاق تربوية» ندوة عن القصة القصيرة والواقع، وذلك في إطار تحضيرها لإصدار عدد خاص من المجلة بالقصة القصيرة، بعد إفرادها لعدد من خاصين بالتجربة الشعرية في المغرب.. وقد أسهم في إغناء الندوة بالنقاش من المبدعين والنقاد:

1. الناقد محمد معتصم..
 2. القاص عبد النبي دشين..
 3. الروائي والقاص محمد صوف..
- وأشرف على إدارتها الناقد صدوق نور الدين..

بالتحليل والمقاربة واقع الديمقراطية وحقوق الإنسان بالغرب والعالم الثالث، إضافة إلى التصورات النظرية الخاصة بالمؤلف..

● «متاهات الشنق» هو عنوان المجموعة القصصية البكر للقاص المغربي «شكيب عبد الحميد» وصدرت عن مطبعة النجم بالجديدة، وضمت نصوصا متفاوتة على مستوى الكم والكيف، وتلامس قضايا ذاتية وإنسانية، مع ميل واضح إلى التجريب الشكلي، وقد قدم المجموعة قيود القصاصين بالمغرب: «أحمد بوزفور»..

● عن مؤسسة «الفينيك» بالدار البيضاء صدرت ترجمة كتاب الباحثة الاجتماعية «عائشة الشنة»: «ميزيريا».. والكتاب عبارة عن شهادات اجتماعية حية تلامس واقع الخادمات، إلى جانب الزوجات المتروكات لذواتهن، والأطفال المتخلى عنهم.. أنجز الترجمة الروائي «شعيب حليفي» في حين قدمت للكتاب الباحثة «فاطمة المرنيسي»..

● وضمن سلسلة «شراع» الشهيرة، أصدر المفكر المغربي «محمد سيديلا» كتابه عن: «الديمقراطية وحقوق الإنسان» وهو في الأصل مجموعة مقالات سبق ونشرت على أعمدة الصحف، وتطال



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

نشطت الحركة الثقافية في الكويت خلال شهر ديسمبر نظرا للفعاليات الكثيفة والمتعددة التي رافقت مهرجان القرين الرابع. فمن معرض الكتاب إلى المعارض الفنية والعروض المسرحية والأمسيات الموسيقية والندوات الفكرية. وكان لرابطة الأدباء مساهمتها الفعالية في احتضان كثير من هذه النشاطات تمثلت في اللقاءات والزيارات الودية والأمسيات الثقافية. فعلى صعيد اللقاءات قامت السيدة عزيزة بناني المكلفة بشؤون الثقافة في المغرب مع الوفد المرافق لها بزيارة ودية إلى مقر رابطة الأدباء والتقت بعدد من الكتاب والصحفيين بحضور الأستاذ خالد عبد اللطيف رمضان / أمين عام رابطة الأدباء وتم الحديث حول أوجه التعاون الثقافي المشترك بين اتحاد كتاب المغرب والرابطة والعمل على تذليل الصعوبات التي تعترض مثل هذا التعاون. كما قام كل من الكاتبين المصريين: إبراهيم عبد المجيد، وسعيد الكفراوي بزيارة إلى الرابطة التقوا خلالها بعدد من المثقفين والمهتمين ودار الحديث حول إشكالية الشخصية النمطية للإنسان الخليجي في الرواية العربية. وأدار هذا الحديث الروائي إسماعيل فهد إسماعيل. كما التقى الروائي السوري حنا مينه بجمهوره ومحبيه في مقر الرابطة ودار الحديث حول تجربته الروائية والحياتية الغنية والعميقة. وقد قدمه إلى الجمهور القاص طالب الرفاعي بكلمة ودية ترحيبية. وفي مجال الندوات الأسبوعية ألقى الدبلوماسي عبد الله السريع محاضرة عن تجربته الطويلة في جنوب السودان قدمه فيها الروائي إسماعيل فهد إسماعيل، وألقت الدكتورة وسمية المنصور محاضرتها حول توظيف المأثور القولي في أدب الأطفال. وفيما يلي ملخص لورقة العمل التي قدمت في هذه المحاضرة.

الرابطة في شهر:

لقاءات... محاضرات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ما المأثور القولي؟

نعني بالمأثور القولي الجانب المحكي من التراث الشعبي الجانب الذي تصوغه اللغة ويحكيه الناس بعفوية ويصدر عن سياقية شعورية لا يحكمها الانتقاء ولا يقومها الانتقاد. فهي متوارثة هكذا سمعت وهكذا حكيت وإذا ما تدخل الراوي فأضاف أو قصر لا يكون ذلك بوعي أو مرهونا بضوابط أو معايير إنما تدافع المأثور متفاعلاً بما تحمله الذات الخصوصية، قد يحدث تعديل هنا أو هناك لمناسبة المقام لكنه ليس مما يفقد المأثور القولي سمته أو خصوصيته.

أهمية الموضوع وهدف الدراسة:

الرابطة في شعر:

الدكتورة وسية المنصور
وتوظيف المأثور

أصبحت الدراسات اللغوية اليوم ميداناً لألوان من الدراسات الإنسانية التي تمس جوانب حياة الإنسان المختلفة، حتى لقد انبثق عن دراسة اللغة علوم لغوية بدأت تأخذ سبيلها إلى الانفصال عن علم اللغة العام، مثل علم اللغة الاجتماعي وعلم اللغة النفسي، وامتد فعل اللغة إلى أشكال الإبداع الإنساني المختلفة سواء منها الحركي كالموسيقى أم السكوني مثل النحت والرسم والتصوير، فالخط العربي وتشكيله يمثل معينا تنهل منه الفنون التشكيلية، والموسيقى جمل تتخطى أقسام الكلام المنطوق بل هي لغة إنسانية لا يقيد إدراكها حد أو مصطلح.

تتجاذب هذه الدراسة اهتمامات متعددة، فمن جهة، المأثور الشعبي القولي تمثله الأغنية الشعبية والحكاية والمثل والمعاضلات اللسانية، والمواقف اللغوية من ألفاظ التحية والمناسبات والحكم، والأجوبة المسكتة والغناء المصاحب للعب، ومن جهة أخرى النمو اللغوي للطفل، والمكاسب المعرفية التي تتحقق بما يتلقاه من مأثور شعبي قولي.

والتنويم، والأرجوحة الالكترونية أضاعت أغاني الترقيص، وألعاب الحاسوب أقصت اللعب الشعبي وأغانيه، وأعباء المدينة الحديثة من رفاه اجتماعي وغيره أدت إلى تغير الفعل الاجتماعي في نمط الحياة الحديثة، فالخوف على الأطفال من اللعب في الشارع ومغريات السوق الاستهلاكية بكل ما فيها من زركشة اللون، وإشراق الصورة، وتعقيد التركيب جعل الطفل متلقيا لا فاعلا، مشدودا لا محاورا، وأدى هذا إلى انقطاع رافد من روافد النمو اللغوي عند الطفل.

نضيف إلى ذلك انشغال الأسرة وتبدل الاهتمامات، والانسياق لأولويات مستحدثة في المجتمع باعدت بين الأمهات من الجيل الجديد والمأثور القولي. وما يصاحب ذلك من تطور لغوي تارة وتلوث لغوي تارات كثيرة، إذ تتداخل اللغات الأجنبية في الاستخدام اليومي ما بين مصطلح مغرب وآخر مغرب، كما أن مثل هذه الدراسات لا تعين فحسب بل هي ضرورة لفهم لغة الطفل ومن ثم بناء «طرق تعليم لغتنا القومية على أساس قويم من الدرس والتجربة».

واهتمام آخر يتصل بأهمية التراث الشعبي عامة والمأثور القولي خاصة، فبعد أن طغت الحياة العصرية على مجتمعاتنا الخليجية، واكتسحنا الغزو الثقافي متعدد الجهات، وذابت هويتنا الخصوصية أو كادت، بعد هذا وذاك، يجد المرء نفسه في حيرة وتساؤل. ما صورة المجتمع بعد عقد من الزمان؟ وما نتيجة هذا المسخ لشخصيتنا العربية؟ وإن كان العالم اليوم قرية صغيرة، أفنكون نحن إياهم أم يكونون هم إيانا؟ إن تميز شخصية المجتمع هم شاغل تعقد له الدراسات وتقام له الندوات، فتحديد شخصية المجتمع أساس التنمية الاجتماعية وبه ترقى الأمم، فأين نحن الآن؟

لفت نظري غياب كثير من المأثور القولي عن استخدامنا اليومي، ويفسر هذا الغياب بعوامل ومؤثرات متعددة، ترد أحيانا للتطور اللغوي وتكون حيناً آخر نتيجة إحلال بدائل للمأثور القولي، فالرسوم المتحركة وبرامج الأطفال أغنت عن الحكاية، وتجهيزات المولود المزودة بموسيقى مسجلة أغنت عن أغاني المهد

الخلاف:
أمنة سعيد علي